

# Mulheres de Papel

Um estudo do imaginário em  
José de Alencar e Machado de Assis

---

Luis Filipe Ribeiro





# **MULHERES DE PAPEL**

**LUIS FILIPE RIBEIRO**

# **MULHERES DE PAPEL**

**Um estudo do imaginário em  
José de Alencar e Machado de Assis**



**EDUFF**

**EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
Niterói, RJ — 1996

Copyright © 1996 by Luis Filipe Ribeiro

Direitos desta edição reservados à EDUFF - Editora da Universidade Federal Fluminense - Rua Miguel de Frias, 9 - anexo - sobreloja - Icaraí - CEP 24200-000 - Niterói, RJ - Brasil - Tel.: (021) 620-8080 ramais 200 e 353 - Fax: (021) 620-8080 ramal 356.

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da Editora.

Edição de texto: Ricardo Borges e Sônia Peçanha

Digitação: Juraciara Ribeiro, Jussara Moore e Kathia M. P. Macedo

Projeto gráfico e editoração eletrônica: José Luiz Stalleiken Martins

Capa: Marcio André Baptista de Oliveira

Revisão: Damião Nascimento, Rita Godoy e Sônia Peçanha

Supervisão gráfica: Rosalvo Pereira Rosa

Coordenação editorial: Damião Nascimento

### **Catálogo-na-fonte**

---

R484m     Ribeiro, Luis Filipe.  
              Mulheres de papel : um estudo do imaginário em José de Alencar e  
              Machado de Assis. — Niterói : EDUFF, 1996.  
              445 p. ; 21 cm.  
              Bibliografia : p. 419  
              ISBN 85-228-0187-8

1. José de Alencar - Crítica e interpretação 2. Machado de Assis -  
Crítica e interpretação. 3. Literatura brasileira - Mulheres. I. Título.

CDD 869.3

---

### **UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**

Reitor

Luiz Pedro Antunes

Vice-Reitor

Fabiano da Costa Carvalho

Diretora da EDUFF

Eliana da Silva e Souza

Comissão Editorial

Anamaria da Costa Cruz

Gilberto Perez Cardoso

Gilda Helena Rocha Batista

Heraldo Silva da Costa Mattos

Ivan Ramalho de Almeida

Luzia de Maria Rodrigues Reis

Maria Guadalupe C. Piragibe da Fonseca

Paulo Azevedo Bezerra

Roberto Kant de Lima

Roberto dos Santos Almeida

Vera Lucia dos Reis

A meus pais, Mário (*in memoriam*) e Lourdes, pela vida, mas, principalmente, pelas lições de vida.

A meus filhos Ana Cristina e Mário Luís, em nome da utopia.

À minha amiga Prof<sup>a</sup> Lilian Pestre de Almeida, pelo diálogo.

Às mulheres de carne e osso que, tão dolorosamente, me ensinaram a entender estas mulheres de papel...

Para Yasmin, naturalmente...

## SUMÁRIO

|                                                         |     |
|---------------------------------------------------------|-----|
| <b>Prefácio</b> .....                                   | 9   |
| Novas luzes sobre Alencar e Machado .....               | 11  |
| <b>Se me explico</b> .....                              | 19  |
| <b>Ouverture</b>                                        |     |
| Capítulo I - O Fetiche do Texto e a História .....      | 27  |
| Capítulo II - O romance do Brasil - O século XIX.....   | 45  |
| <b>Alegro ma non troppo</b>                             |     |
| Capítulo III - Alencar, Alencares .....                 | 75  |
| Capítulo IV - A virgindade da alma .....                | 83  |
| Capítulo V - A casta Diva.....                          | 105 |
| Capítulo VI - O império feminino. ....                  | 143 |
| Capítulo VII - Iracema, a Pátria amada mãe gentil. .... | 217 |
| <b>Andante con spirito</b>                              |     |
| Capítulo VIII - O cinismo da narração .....             | 229 |
| Capítulo IX - A geometria das emoções em Helena.....    | 243 |
| Capítulo X - Memórias cínicas de Brás Cubas.....        | 249 |
| Capítulo XI - Um quarteto muito suspeito .....          | 297 |
| Capítulo XII - Expulso da festa.....                    | 335 |
| <b>Coda e finale</b> .....                              | 369 |
| <b>O que quase não entra...</b>                         |     |
| Referências bibliográficas .....                        | 417 |

# *Prefácio*



# NOVAS LUZES SOBRE ALENCAR E MACHADO

---

Corre nos meios universitários a piada cínica e cética segundo a qual uma tese é a menor distância entre duas citações. Coerente com o trabalho que vem desenvolvendo há anos na sala de aula e estribado em uma segura análise de discurso, Luis Filipe Ribeiro adota, em *Mulheres de papel*, a posição estratégica de deixar que o texto fale, e com isto quebra o ramerrão das teses em que o mestrando ou doutorando cita tanta bibliografia de apoio que amiúde eclipsa o objeto da pesquisa e ficamos sem saber se ele está falando do autor ou autores estudados ou de seus comentadores, além de nos deixar a imensa dificuldade de descobrir o que ele mesmo está pensando. Ao deixar que o texto fale, L.F.R. se coloca consciente e deliberadamente na contramão de grande parte das teses acadêmicas atuais e assim se expõe de forma destemida e plena ao leitor, permitindo que este acompanhe a sua viagem interpretativa pelos labirintos do discurso de Alencar e Machado. Dentro da visão dialógica de Mikhail Bakhtin — de quem L.F.R. é leitor constante e atento — e da tese bakhtiniana segundo a qual todo discurso tem mão dupla, é proferido com mirada em torno e duplamente orientado, i.e., visa a um interlocutor presente ou ausente e traz em si um incitamento a outro falante em potencial, L. F. dialoga primeiro com José de Alencar e Machado de Assis, depois com os seus principais estudiosos, a quem cita textualmente só em casos raríssimos, e o faz com

a plena convicção de que o discurso de um falante nunca se esgota em si mesmo mas se completa na réplica do outro ou percebe sua carência e sua incompletude na fala do outro, e assim reconhece que sem as idéias dos outros estudiosos de Alencar e Machado as suas não encontrariam solo adubado para medrarem. Sabemos que a investigação científica é um diálogo entre o investigador e seu objeto, e nesse diálogo os dois se intercomplementam, se enriquecem e se modificam. É exatamente assim que L.F. procede no estudo do seu objeto, pois não trabalha com o texto, entidade imóvel, acabada e fria, mas com o discurso, entidade dinâmica, inacabada e suscetível de modificações e mesmo de transformações. Essa sua preferência — estratégica! — pelo discurso parte da concepção do romance como produto de discurso e objeto aberto a novas interpretações e do leitor como sujeito historicamente datado e capaz de apreender a gama de significações historicamente detectáveis, razão por que, lidos e interpretados por esse leitor historicamente datado, os romances de José de Alencar e Machado de Assis saem sempre enriquecidos, assim como enriquecidos saem a sua leitura e o seu leitor. Essa estratégia, esboçada no capítulo “O Fetiche do Texto e a História”, é muito pessoal, ardilosa, inusual em nosso meio acadêmico, e baseia-se nas mais importantes contribuições da moderna TEORIA da literatura e outras contribuições estéticas de cunho filosófico, e pode desorientar o leitor despreparado para enfrentá-la, o que se viu na argüição de um dos membros da banca examinadora, que falou em “esquizofrenia teórica” sem saber que estava revelando de fato o seu despreparo teórico para entrar no grande diálogo que L. F. estabelece com e em torno de Alencar e Machado.

Um leitor desavisado pode imaginar *Mulheres de papel* como mais um livro entre tantos que ora se publicam entre nós pela chamada crítica feminista, onde, com honrosas exceções infelizmente não muito numerosas, entre outros equívocos de ordem filosófica e sociológica a mulher aparece historicamente desfocada e politicamente ofuscada. Há no trabalho de L. F. a presença latente de uma concepção de romance como gênero nascido em plena luz do dia da História, gênero em formação, que dá conta da História, também um processo em formação. Ao estudar o romance de Alencar e Machado, L. F. nos revolve a própria história da sociedade brasileira da segunda metade do século XIX em seu processo de formação, tão bem representado nesses romances. Mostra as contradições dessa sociedade, como eram vividas pelas personagens dos referidos romances, faz questão de ressaltar que uma coisa são as instituições na sua “descarnada objetividade jurídica” e, outra, a forma como são vividas por quem está a elas submetido. Dentre essas instituições, a do matrimônio avulta como uma espécie de metonímia através da qual é possível rastrear os movimentos que se processam na base da estrutura econômica da socie-

dade e ler as motivações econômico-sociais que presidem ao casamento como processo de aquisição e/ou ampliação e consolidação do capital e do poder econômico, além de ser, ainda, um elemento modelador do conjunto do organismo social. Nessa ótica, o casamento acaba sendo visto como uma instituição econômica e os figurantes que dele participam, antes de estabelecerem entre si relações afetivas, sem que tenham consciência estabelecem de fato relações engessadas por motivações econômicas das quais derivam todas as demais relações. É dessa perspectiva que L.F. vê e analisa a imagem da mulher, as formas de ser e viver, ilumina os diversos recantos desses mundos imaginários construídos pelos romances de Alencar e Machado, percebe as trajetórias das paixões e mostra como a sociedade é sentida e vivida na pele de cada um dos protagonistas desses romances.

Mas não se pense haver aí qualquer indício de reducionismo sociológico. O autor simplesmente demonstra que a dinâmica da construção das personagens é proporcional à dinâmica da construção das relações econômicas e sociais. Mera questão de homologia entre o ser e as formas da sua representação a nível estético. Na sua análise, Alencar não deixa de ser um grande romancista por dar solução maniqueísta e machista à construção dos seus perfis femininos. L. F. mostra que ele apenas está situado em um contexto histórico cujas motivações ideológicas não o chocam nem contrariam, até porque fazem parte do seu modo de ser e escrever. É o caso, por exemplo, de Aurélia, personagem central de *Senhora*, que um leitor pouco atento pode considerar absoluta e dominadora do marido, mas L.F. a mostra no final do romance curvando-se ao marido pelas mesmas motivações que o fizeram as personagens de *Lucíola* e *Diva*, além de *Iracema*. Por mais poderosa que Aurélia se revele ao longo do romance, desempenha, guardadas as diferenças mais de forma que de essência, o mesmo papel que as outras personagens femininas do romance brasileiro do século XIX: a mulher como meio pelo qual o capital chega ao homem.

Ao analisar os perfis femininos do romance romântico, L. F. mostra a mulher divinizada, retirada do seu cotidiano, da sua humanidade comum e alçada às alturas de uma pureza arquetípica, e conclui: as histórias de Alencar se constroem dentro da História, mas as imagens das suas mulheres são a-históricas. Daí o mundo sem falhas e também sem história, com personagens femininas perfeitas, onde só *Lucíola* assume a categoria histórica de cortesã, prostituta. Aurélia e Seixas sofrem e aprendem que o mundo é sempre o mesmo, nada pode alterar a ordem das coisas, nele só é histórica essa “visão desistoricizada da sociedade”. Tudo segundo os desejos de uma “aristocracia postiça e sem tradição”. Até “a beleza só existe contextualizada pelos salões da aristocracia. É, ela também, um

apanágio de classe”. Nesse ponto Alencar repete uma tradição antiquíssima tomada de empréstimo ao mundo épico: os heróis épicos são todos belos porque são todos aristocratas. O conceito de beleza é um atributo da aristocracia. Homero que o diga.

Luis Filipe considera que a obra de Machado de Assis é marcada por uma unidade inseparável, contrariando os críticos que a dividem em dois momentos diferentes. Portanto, sua análise do romance machadiano assume um nítido tom de polêmica, velada ou não, estribada numa mirada em torno de quem fala considerando outras contribuições, aceitando-as ou rejeitando-as, e sempre em tom de diálogo. Para ele, há um claro resgate da memória no romance machadiano. Ao analisar Dom Casmurro, abre a cancela da memória de Machado e, atravessando-a, revolve o processo de construção desse romance como um resgate do vivido feito pela memória, esta, peça estruturante de toda a narração. Mostra que Machado “parte do texto para as sombras e não destas para construí-lo”, pois tudo nele “é consciência do caráter verbal da sua construção”. Sendo assim, o narrador ocupa o centro do romance machadiano e com isto o ponto de vista assume função fundamental. Tudo no romance machadiano se organiza em torno do ponto de vista, razão por que L. F. considera que Memórias póstumas de Brás Cubas, Dom Casmurro e Quincas Borba são a mesma história, apenas narrada de pontos de vista diferentes. É, sem sombra de dúvida, uma tese polêmica que dá um piparote no leitor habituado a leituras já “tradicionais” da obra machadiana e o provoca para uma viagem nova e crítica pelos referidos romances. Polêmica à parte, não há como discordar de que, se em tudo na vida e na literatura o ponto de vista é fundamental, mais razão temos para considerá-lo primordial e prioritário no romance machadiano. Essa é uma questão que L. F. discute à exaustão, trazendo uma contribuição nova e inestimável para os estudos machadianos.

Na ótica bakhtiniana, a morte tira a coroa de todos os coroados em vida, o morto está fora do alcance das leis que regem o mundo dos vivos e por isso o morto falante usa um discurso livre dos condicionamentos do mundo dos vivos, daí ser franco e familiar. Ao analisar Memórias póstumas de Brás Cubas, L. F. aborda o narrador como morto, situado fora do alcance das leis do mundo dos vivos, gozando do “privilégio e da ausência do contexto: já não é mais parte do jogo das mútuas conveniências que cimentam as relações sociais... A partir da eternidade, qualquer ponto de vista passa a ser legítimo como qualquer outro”. Em tais condições, todos os tons da sua narração soam como naturais: é a fala de quem nada precisa esconder porque não há o que temer. Mas Brás Cubas não é um narrador qualquer; é um “herdeiro, bafejado pelas benesses do sistema”, e é do ponto de vista desse sistema e da condição de privilegiado social

que ele fala e tenta levar todos a concordarem com o seu cinismo e a sua arrogância. L. F. mostra que existe uma espécie de filosofia pública que faz todos concordarem com Brás, aceitando seu cinismo em relação a Eugênia. Nesse ponto Machado estende sua crítica a toda a sociedade e sua moral pública, encontra “a forma para expressar a hediondez da classe dominante brasileira da época, colocando na boca de um dos mais lídimos representantes as idéias que praticava, sem a coragem de defendê-las”. L.F. mostra que o sarcasmo de Brás Cubas é um instrumento de vida, comportamento e discurso, com o qual ele não só justifica o seu direito de classe de dispor dos mais fracos como cria uma autêntica filosofia cínica para justificar a desigualdade sobre a qual repousa a sua sociedade. Com um olho fixo no gênero literário e outro na História, ele mostra que todo o comportamento de Brás Cubas narrador e aristocrata é motivado, condicionado e justificado por sua condição de classe, de onde assume a sua real postura ideológica: tudo na vida — igualdade, desigualdade, moralidade, amoralidade, beleza, feiúra, etc. — é uma questão de ponto de vista. Portanto, Brás Cubas é visto como um narrador morto porém historicizado, em relação direta com a sua época e a sua história, com os valores da sua classe, envolvido profundamente com as contradições históricas que seu próprio discurso tematiza e, livre dos condicionamentos do mundo dos vivos, pode estar simultaneamente dentro e fora da história e vê-la de perspectivas divergentes.

A análise que L. F. faz das descrições de Sofia e Palha em Quincas Borba é um primor em termos de análise de discurso, uma contribuição inestimável para essa matéria e para a teoria do discurso romanesco em geral. O astucioso estilista Machado de Assis encontra um analisador igualmente astucioso do seu discurso, alguém que consegue penetrar nos meandros vários desse discurso, e o faz respaldado por uma concepção dialógica que lhe permite acompanhar o movimento da narrativa machadiana e a dialética dos seus diálogos. Percebe na cuidadosa técnica de construção discursiva e nos torneios retóricos de Machado uma maneira de dizer que traduz uma forma especial de ver o mundo, que “não é a que se prende às aparências sensíveis”. Logo, percebe na exterioridade da narrativa machadiana um movimento para dentro, no sentido da sua essência profunda que, por consequência, faz parte da questão maior: a maneira de ver o mundo, a visão em profundidade.

Ao analisar o modo como a riqueza chega às mãos de Rubião, L. F. abre para esse episódio capital do romance uma perspectiva de leitura inteiramente nova e amplia o enredo machadiano no sentido das matrizes universais da narrativa. Mostra que, contrariando as leis e a lógica do capital, Rubião estabelece com a riqueza uma relação de conotações

míticas; este parece imaginar que a riqueza, obtida por meios mágicos, é inesgotável. Cria-se, assim, uma relação intrínseca entre a maneira como o mito e o conto maravilhoso preparam o movimento do herói no sentido da obtenção da riqueza e como Machado aplica procedimentos semelhantes ao enredo de Rubião. E L.F. arremata com uma tacada de mestre: “Esta é a construção do mito por excelência. Sua função ideológica é clara: se a riqueza só se obtém por meios mágicos, é porque não é possível tornar-se rico pelo trabalho”. Retrato bem nítido do enredo de Rubião.

Na sua análise das semelhanças e diferenças entre Machado e Alencar, L. F. mostra que as dúvidas machadianas estão mais próximas da verdade da nossa realidade do que as certezas de Alencar. Este quer convencer o leitor e fazê-lo acreditar no seu projeto, aquele quer meter-lhe mais dúvida e fazer dele um leitor crítico. Usando categorias bakhtinianas, diríamos que Alencar usa o discurso persuasivo autoritário e monológico e por isso tende para uma visão fechada do mundo, ao passo que Machado usa o discurso dialógico e tende para uma visão aberta. Daí o encanto do seu discurso e a cumplicidade que provoca nos leitores.

O estudo da condição da mulher no romance brasileiro se reveste de importância inestimável quer pela relação profunda do tema com as condições econômicas e sociais vivenciadas pelas personagens dos romances aqui abordados, quer pela marca profunda do tema no nosso imaginário. No capítulo “Iracema, a Pátria amada mãe gentil”, L. F. associa à imagem da mulher à imagem de terra e pátria e mostra como esse tema está enraizado em Alencar. Esse trabalho foi apresentado em um congresso da AMPOL em 1992, antes de sair publicado o *Dialética da colonização* de Alfredo Bosi. É curioso observar a grande afinidade e até bastante semelhança que se verifica entre o capítulo “Um mito sacrificial”: o indianismo de Alencar”, do referido livro de Alfredo Bosi, e a análise do mesmo problema por Luis Filipe. No *Dialética...* Bosi afirma que “a nobreza dos fracos só se conquista pelos sacrifícios das suas vidas”, L. F. mostra em Machado um narrador profundamente desdenhoso dos pobres. Em *Quincas Borba* é ele quem narra, e o sarcasmo com que descreve Dona Tonica lembra muito a descrição de Eugênia por Brás Cubas. Nesse ponto L. F. está em sintonia também com Roberto Schwarz, particularmente com *Um mestre na periferia do capitalismo*, embora sejam marcantes também as diferenças, especialmente no enfoque o narrador Brás Cubas. A certa altura da análise do *Memórias póstumas...*, L. F. mostra Virgília, a esposa adúltera em cena, contando com a simpatia irrestrita do narrador e cativando os leitores. Sua relação com Brás Cubas entra no rol das coisas normais e cotidianas. “Não há grandes acusações, nem grandes culpas; as faltas são parte do dia-a-dia e não assustam ninguém. O mundo é im-

perfeito e ninguém espera dele algo diferente”. Quanta semelhança com aquele “mundo sem culpa” de que fala Antônio Cândido em “Dialética da Malandragem”, a propósito de Memórias de um sargento de milícias

O título Mulheres de papel também poderia ser de papéis. De papel enquanto produto da criação ficcional corporificada na folha em branco, de papéis, isto é, daqueles papéis que a sociedade representada nos romances de Alencar e Machado destina às mulheres e delas espera o cumprimento irrestrito. Com esse título, Luís Filipe faz uma viagem longa e profunda pelos universos alencariano e machadiano, combinando com grande competência análise histórica com análise de discurso sem resvalar em nenhum momento para soluções fáceis e nem se deixar levar por nenhuma forma de reducionismo. Seu trabalho não é inovador apenas pelo estudo comparado dos dois romancistas, mas principalmente pela profundidade analítica e o rigor metodológico que atingiu. É uma importante conquista para o estudo da literatura brasileira.

Paulo Bezerra  
UFF-USP

# *Se me explico...*



Como todo trabalho, este tem a sua história, que pode ser também a sua melhor explicação.

Desde a década de 70, tenho tentado, nos meus estudos de literatura, dedicar uma especial atenção aos papéis destinados à mulher nos mundos imaginários construídos por nossos ficcionistas. Tal preocupação, naqueles anos, nascia juntamente com a proliferação das idéias feministas entre as minhas alunas de Letras. Eu procurava trazer para a sala de aula a discussão de forma a alimentá-la do fermento crítico, sem o qual tudo não passaria de consignas políticas, sem densidade humana e sem eficácia epistemológica.

De lá para cá muitas coisas mudaram de figura nesse vasto mundo das idéias e na ordem das prioridades políticas. Entretanto, o tema da construção da imagem da mulher no imaginário social nunca deixou de exercer um particular fascínio sobre minhas indagações e minha prática pedagógica. Talvez mesmo o fato de a maioria de meus alunos de Letras ser constituída por mulheres tenha alimentado minha inquietação teórica por essa via.

Quando me propus a enfrentar um doutoramento em História Social das Idéias, na Universidade Federal Fluminense, o tema que se impôs, sem sombra de dúvida, foi relacionado à mulher no romance brasileiro. A idéia inicial de tese que eu alimentava, sobremaneira pretensioso, era um estudo da construção da imagem da mulher ao longo do desenvolvimento de nosso romance no século XIX. Tão pronto comecei o trabalho

de investigação, pude dar-me conta da enormidade do material disponível e da impossibilidade de estudá-lo, mesmo no prazo de cinco anos de que teoricamente dispunha. As limitações foram se impondo, no ritmo que a pesquisa ia assumindo e que as dificuldades terminavam por aconselhar.

Cheguei logo a uma certeza: não havia como trabalhar com um objeto extenso e, ao mesmo tempo, proceder a uma análise de profundidade. Impunha-se um corte radical tanto nas pretensões, quanto no corpus a ser estudado. Nessa altura, eu já havia escrito e publicado vários ensaios e artigos sobre outros autores que não Alencar e Machado, mas a possibilidade e o desejo indicavam que a concentração nesses dois gigantes era não só o caminho viável, mas a vertente mais fecunda para o trabalho, já que eles, em suas obras, sintetizavam dois tipos de imaginário correntes na cultura brasileira da época.

Isto posto, a constituição do corpus emergiu da própria lógica dos estudos até então realizados. A leitura de textos constitutivos da teoria da história contemporânea, em especial os dedicados à chamada História das Mentalidades e os atinentes à História Cultural, marcou uma rota de preocupações, cujas respostas encontravam-se em determinados exemplares de romances que, de forma mais cabal que outros, expunham a construção, competente e detalhada, de determinados mundos imaginários.

Em Alencar, os três Perfis de Mulher, como ele os chamava, impunham-se, desde logo. Assim Lucíola, Diva e Senhora, como expressões do romance urbano eram leituras indispensáveis. Mas, ao lado destas mulheres da cidade, surgia uma imagem de mulher nascida dentro da mata atlântica, expressando um conceito de natureza, belo na sua novidade e fundamental na sua dimensão de cultura. Iracema tinha que ombrear-se com suas irmãs civilizadas para impor, ainda melhor seu reinado no imaginário da Nação. Com estes quatro romances atingia-se, com segurança, o arquétipo feminino que José de Alencar lutou por construir e para impor no cenário de nossa vida cultural.

Machado de Assis foi um pertinaz e paciente desconstrutor de mitos. Toda a sua força criadora esteve sempre voltada para a análise e desmitificação dos arquétipos criados pelos ficcionistas românticos. Ele percebeu, desde logo, que tais figuras, e em especial as de mulher, ali estavam para cimentar e consolidar determinadas expectativas sociais e políticas, com as quais ele, absolutamente, não concordava. Tratou de descer a mulher do trono inacessível em que a colocara Alencar e fê-la descer para o pó da vida e tisonar a sua decantada pureza na pequenez dos pecados de cada dia. Não construiu um mundo de bacanaís, nem um antro de perdições; apenas nos ofereceu mulheres de carne e osso, capa-

zes de assumir um corpo e os desejos dele constitutivos, sem nunca cair na grosseria e na exaltação gratuita de uma genitalidade mal resolvida. Aliás, nele não encontramos nunca uma única cena de aproximação física entre homens e mulheres. Tudo se passa no plano das relações públicas de sociabilidade. Mas, daí, ele aponta suas baterias retóricas contra tudo que lhe pareça falso e cedeço e parte para uma crítica radical dos valores que sustentam o edifício ideológico dominante.

Assim, sua trilogia básica — Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba e Dom Casmurro — é presença indispensável para uma visão de conjunto de seu imaginário, principalmente no que diz respeito à questão do casamento e do adultério. Ao lado deles, escolhi a presença de Helena, como forma de confrontar os livros famosos com uma produção da chamada primeira fase do mestre. E, nesta, a escolha recaiu naquele romance que, ao que eu saiba, foi o primeiro em nossas plagas a abordar a problemática das relações jurídicas. Assim, ao lado do imaginário cotidiano, em que as personagens vivem as instituições, surge um texto em que as próprias instituições são o tema central da trama.

Com isto, o corpus se completa e encontra sua principal justificativa: ele permite uma visão extremamente abrangente de dois imaginários básicos na constituição do panorama cultural e social do nosso século passado. A argumentação de que outros livros poderiam igualmente conduzir ao mesmo resultado tem fundamento e apenas reforça a minha escolha pessoal. Se há vários caminhos capazes de conduzir ao mesmo destino, sempre é melhor o que nos dá maior prazer. E estas obras acompanham-me há muito tempo e fazem parte mesmo de minha pessoal mitologia. E tal convívio, quando pouco, permite a segurança de uma análise nascida de uma intimidade longamente cultivada.

Uma pequena achega de ordem filológica aqui se impõe. As citações, ao longo do trabalho, respeitam integralmente as edições com que trabalhei. Isto faz com que haja, entre autores diferentes, grafias conflitantes. Assim, se minha citação não deu certo, sua vista que entortou...

De outra parte, houve um esforço consciente no sentido de deixar que a obra literária falasse, buscando-se sempre ocultar qualquer erudição que não fosse indispensável. O importante para o meu leitor é o que tais romances possam dizer-lhe e não a eventual ilustração de quem aqui escreve. Sei que, fazendo isto, coloco-me na contramão dos estudos acadêmicos contemporâneos. Mas é exatamente esta a minha intenção explícita.

O diálogo com tais obras conduz à construção de um panorama amplo e abrangente, resultado de uma longa discussão sobre a literatura e

a cultura brasileiras. Como muitos são os partícipes de tal mesa-redonda à distância, escrever o texto citando-os, a cada passo, seria condenar-me ao tédio antecipado dos leitores. Dialogo com todos, provocando a uns, discordando de outros, devendo muitíssimo a poucos. Estão todos relacionados no aparato crítico que acompanha o volume e constitui a minha forma de público reconhecimento de que, sem as suas idéias, as minhas não teriam encontrado um solo adubado para medrarem. Parti deles, com eles viajei léguas de desbravamento e com eles seguirei ao longo dessa jornada, que espero suficientemente longa para novas aventuras.

O bom leitor saberá, a cada passo, a quem estou cutucando com vara curta e a quem estou rendendo preto. Seria extremamente deselegante andar por aí, mostrando com um dedo intrometido, em cada parágrafo, o meu interlocutor preferencial.

E isto, na hipótese otimista de que tal diálogo fosse sempre plenamente consciente. Mas, inconsciente que seja, sempre é diálogo. Pois estou que não há discurso sem orientação para o outro, desde que, há muitos anos, descobri o pensamento de Mikhail Bakhtin, sedutor, porque modesto, e extremamente inovador, porque antidogmático na sua própria construção. Devo-lhe, inegavelmente, o arcabouço teórico da análise dos discursos com que pretendo ter desbravado algumas trilhas importantes para a melhor compreensão de nossa literatura e de nossa história nos anos oitocentos e — quem sabe? — nos dias de hoje. Aos outros, ainda que deva muito, certamente, devo menos. Estes, espero que se sintam quitados com os créditos bibliográficos, caso contrário sentir-me-ia tentado, como o narrador de Brás Cubas, a dar-lhes um bom piparote. Que, com ser um gesto moleque, tem a vantagem de desobrigar-me de cansativas e infecundas pendengas acadêmicas, já que, como questão de princípio, acredito que as idéias podem até ter pais, jamais proprietários.

Quanto às bibliografias, que constam do aparato crítico, aí estão a que relaciona as obras citadas no corpo do texto, uma muito mais geral que deve espelhar o conjunto de livros responsáveis pela minha formação teórica básica, uma sobre Alencar e outra sobre Machado. Elas sustentam as teses defendidas, bem como o conjunto de informações que foram capazes de permitir a formulação do trabalho. É uma dívida assim quitada.

Do confronto das minhas análises, surge um quadro muito claro das contradições da sociedade brasileira da segunda metade do século XIX e, principalmente, de como eram elas vividas. No imaginário, não temos nunca as instituições na sua descarnada objetividade jurídica, mas sempre a forma como elas conseguem ser vividas e sentidas pelas pessoas que a elas estão, queiram-no ou não, submetidas. Viajando pelos mundos imaginários

de José de Alencar e de Machado de Assis, o que se está fazendo, na verdade, é ingressar sem convite em festa alheia. Somos visitantes penetras na vida e nos sofrimentos dessas criaturas que, construídas pelo discurso, nem por isso nos comovem menos que outras, cuja carnalidade e presença muitas vezes impedem uma aproximação tão fecunda. Passamos a viver vicariamente nessa sociedade e entender-lhe, então, os mecanismos mais sutis que dão movimento ao exercício do cotidiano. Seguramente saímos de tal experiência sem a clareza teórica dos grandes sistemas, mas infinitamente mais ricos em termos de vivências humanas. E isto alimentará um pouco a esqualidez conceitual das explicações definitivas e arejará, o seu tanto, a atmosfera rarefeita dos modelos lógicos.

O objetivo deste trabalho está longe das pretensões sistemáticas e das respostas definitivas aos problemas que levanta. Ao contrário, ele pretende apenas, e já é muitíssimo, acrescentar um pouco de emoção e de vida humana à compreensão que temos da sociedade que nos antecedeu e de que somos ainda credores e herdeiros. Tentei ver, em cada dobra retórica, uma fresta por onde pudesse enfiar a minha insaciável curiosidade e lobrigar algum comportamento impublicado — não por impublicável, mas por preconceitos ideológicos enraizados. Trazer à luz essas formas de ser e de viver, iluminar todos os recantos desses mundos imaginários, perceber as trajetórias das paixões — ainda que inconfessáveis — dessa gente de discurso, entender como a sociedade era sentida na pele de cada um, estes foram os meus objetivos permanentes. Se os atingi, apenas o leitor tem competência para decidir.

A construção obedece, com alguma lógica, a um plano expositivo que pode ser resumido, de forma muito geral, em quatro partes de dimensões desiguais. A primeira compreende uma exposição sistemática das idéias teóricas que pretendem guiar as análises posteriores e uma análise do contexto cultural de que emergem as obras trabalhadas. É a parte mais engravatada do livro, tendo mesmo algumas vezes deslizado para um certo tom didático, resultado mais dos vícios profissionais do que de uma decisão consciente do autor. A segunda e a terceira partes, mais descontraídas, reúnem as análises feitas sobre os romances de José de Alencar e de Machado de Assis e constituem o corpo do ensaio. As peças que as compõem, se têm vida própria umas relativamente às outras, estão amarradas por um mesmo fio condutor que lhes garante um mínimo de unidade. Tudo está trabalhado com uma intenção invariável e obedecendo, sempre que possível, a uma sistemática de abordagem equivalente. A quarta parte é a das conclusões, que se construíram de uma forma pouco ortodoxa. Comecei por uma recapitulação das análises, mas agora amarrando-as umas às outras, de forma a evidenciar a coerência

de método e a validade dos resultados obtidos. Em seguida adentrei pela construção dos mundos imaginários de Alencar e Machado, de forma a evidenciar seu contraste e apontar para uma problemática mais ampla da cultura brasileira. Mas apontar apenas, já que o seu desenvolvimento daria material para um outro livro...

O trabalho da escrita, entre outras surpresas, revelou a mim mesmo algo que não suspeitara, antes de iniciá-lo. Quando dei por mim, muitas e muitas páginas já redigidas e “prontas”, o texto tinha assumido um movimento e um ritmo perfeitamente definidos. Eu estava parindo, sem sabê-lo, um texto em forma de Sonata. Depois de uma longa Overture, surgiu-me um Allegro ma non troppo, em que o texto mantém um ritmo seguro entre o alegre e o já ralentando; um Andante con spirito segue desenvolvendo, em outra clave e em outro ritmo — mais lento! —, temas sugeridos no Allegro; nas conclusões, uma longa recapitulação polifônica das linhas melódicas dos dois movimentos anteriores constitui um Adagio espressivo, em que se retece, em conjunto sinfônico e em outra partitura, aquilo que fora antes linha melódica isolada; uma breve e incisiva Coda conduz o texto ao destino de todo discurso: o silêncio. Mas sem fanfarras e timbres metálicos, antes pelo pianíssimo que já se vinha anunciando, nos acordes do Adagio.

Assim, sem que eu o houvesse planejado, o texto escapuliu-me a fazer travessuras musicais que terminaram por se constituir numa das maiores gratificações do trabalho. Entretanto, uma vez percebido o movimento, algo de tirânico se impôs: cuidar de manter a harmonia do todo, sem sacrificar o projeto analítico. Desconheço o alcance de tais cuidados, mas eles, pelo menos na última terça parte do livro, constituíram-se na guia mestra da redação. Talvez isto possa ter dado ao texto conotações que não estavam previstas, mas ao autor proporcionaram inegáveis momentos de satisfação.

No mais, o livro aí está, na sua nudez necessária, para ser lido e julgado. Não espero complacência, pois ela de nada me valerá contra as muitas imperfeições que ele carrega e contra os próprios defeitos de sua concepção. A crítica, se contundente, ensinará melhores caminhos; se instigadora, provocará novos rebentos. Só o silêncio será o indício de que o trabalho não soube ferir as teclas da sensibilidade e, nesse caso, a culpa será inteiramente do meu modo desajeitado de ser e de escrever.

Mas, sem esta aposta, valeria a pena gastar o meu tempo e desperdiçar o alheio?

# *Overture*

# O FETICHE DO TEXTO E A HISTÓRIA

---

Os estudos sobre a literatura, nos últimos decênios, têm sido marcados por uma intensa busca de métodos que lhes garantam um mínimo de credibilidade científica. Neste esforço, grandes avanços foram conseguidos no que tange à metodologia de abordagem dos textos literários. Escolas e correntes se enfrentam, na disputa pelas melhores abordagens e pelas aplicações mais fecundas dos instrumentos que desenvolveram em sua trajetória histórica.

Entretanto, há um grande problema que, por ser grande, continua intocado e à margem das discussões: o problema do estatuto teórico do conceito de texto literário.

Discuti-lo implica, de saída, apontar para um efeito de fetichismo que domina a maioria das modernas concepções do fato literário. Com efeito, parte-se sempre do texto como fonte de todos os conhecimentos possíveis no campo da literatura. Há muito que foram deixados de lado os estudos referentes à biografia dos autores ou aqueles que investigavam as condições sociais em que foram geradas as obras. É evidente que tais abordagens esgotaram-se em suas limitações, mas o abandono das pesquisas no que tange à autoria e às condições de produção da literatura, longe de resolver o problema, apenas agrava a penúria da reflexão neste campo.



Ocorre que as limitações detectadas nos estudos literários não se deviam ao fato de estudar-se a autoria ou as condições sociais de produção, mas sim ao modo como tal trabalho era desenvolvido. Para resolver o problema não basta, evidentemente, ignorar campos de pesquisa, nem considerá-los dogmaticamente desimportantes.

A retomada, em dimensão filosófica distinta, de tais problemas, ajudará a entender o fetiche que tomou conta do campo de estudos da literatura.

O fetichismo é fenômeno que nasce e se consolida com o surgimento das sociedades baseadas na exploração do trabalho e na apropriação individual dos produtos coletivos. Seu mecanismo básico consiste em elidir do produto a presença do seu produtor; em ocultar o trabalho produtivo sob a aparência de coisa do produto acabado. A mercadoria se transforma em fetiche quando surge, na cena econômica, como coisa independente do homem e dotada de valor próprio, relacionando-se com outras mercadorias, igualmente independentes. As relações entre tais coisas parecem excluir a presença humana e constituem aquilo a que denominamos mercado.

Ocorre, entretanto, que cada produto do trabalho humano traz em si as marcas de sua fábrica, os traços de sua gestação. Uma mercadoria, antes de chegar ao mercado, é um produto que envolveu a relação do homem com a natureza, num processo de transformação historicamente determinado. A produção do objeto mais simples implica um conjunto de complexas relações sociais. Ele foi criado em determinadas condições de trabalho, com técnicas resultantes de um processo histórico, a partir de matérias-primas oriundas de outros processos de produção. Estes, a sua vez, envolvem conhecimentos e habilidades adquiridas historicamente e nascem de determinações pessoais ou sociais, de um planejamento qualquer. O produtor aí se envolve, sem deixar de lado todo o conjunto de seus problemas pessoais, suas emoções e limitações, sua humanidade como um todo.

Tudo isto está cristalizado em qualquer produto do trabalho humano e, no entanto, não se vê. E não se vê porque, no mercado, o que importa é o preço que o objeto ostenta: tradução de seu valor nas relações de compra e venda. O valor de mercado, ou valor de troca, termina encobrindo o único valor real que é o trabalho ou o conjunto de trabalhos que possibilitaram a existência do objeto. Ou, nas palavras de Marx:

À primeira vista a mercadoria parece uma coisa trivial, evidente. Analisando-a, vê-se que ela é uma coisa muito complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas. Como valor de uso, não há nada de misterioso nela, quer eu a observe sob o ponto de vista de que satisfaz

necessidades humanas pelas suas propriedades, ou que ela somente recebe essas propriedades como produto do trabalho humano. É evidente que o homem por meio de sua atividade modifica as formas das matérias naturais de um modo que lhe é útil. A forma da madeira, por exemplo, é modificada quando dela se faz uma mesa. Não obstante a mesa continua sendo madeira, uma coisa ordinária física. Mas logo que ela aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa fisicamente metafísica. (MARX, 1985, v.1: p.70)

Não é a dimensão especificamente humana que confere ao objeto fruto do trabalho a qualidade de mercadoria. É a sua produção dentro de determinadas condições sociais que termina por segmentar o produto de seu produtor e por dar ao objeto autonomia relativamente ao seu criador. E só assim ele parece dotado de qualidades diferentes daquelas nele impressas pelo trabalho transformador. O essencial, no processo, é a separação do produto de seu produtor. É por aí que a alienação se manifesta: o produto surge como alheio ao trabalhador e, portanto, dotado de potência própria.

O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais de seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos. Por meio desse quiproquó os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas físicas metafísicas ou sociais. (MARX, 1985, v.1: p.71)

É o isolamento da coisa e seu relacionamento com outras coisas, igualmente isoladas, que criam a atmosfera de mistério que parece conferir-lhes qualidades próprias, independentes dos trabalhos de que se originaram e, em consequência, dos produtores humanos.

O positivismo tem aí seu mais sólido alicerce: o mundo está composto por objetos palpáveis, positivos, com os quais terão que se haver as mais diversas ciências. Trabalharão elas com o empíreo, o domínio dos objetos independentes — o reino da quantidade e da mensuração. De onde estarão para sempre excluídos os produtores e seus trabalhos transformadores; as relações de produção e os modos de apropriação; as hierarquias sociais e as articulações jurídicas que as sustentam e legitimam.

Assim também no campo da literatura. Não poderia ela sozinha escapar de uma hegemonia positivista no quadro das ciências humanas. Toda a articulação de seus estudos tem estado à mercê de uma visão que opera com textos, objetos dotados de significação própria e que elidem autor e leitor de sua realidade empírica.

Todas estas teorizações partem do suposto que a literatura tem como forma de manifestação o texto literário. O que em si não é incorreto.

O problema está na forma como se concebe o texto.

É aqui onde o positivismo acha sua porta de entrada. O texto é concebido como um objeto material, auto-suficiente e dotado de significado. Dependendo da teoria, os métodos para chegar aos significados do texto podem variar enormemente. Mas o sentido da busca e, logo, do texto permanecem invariantes. Teorias há que concebem tal significado como imanente ao texto, que não passaria assim de um grande significante, na acepção lingüística do termo. A esse significante corresponderia, necessariamente, um significado: é tarefa da crítica buscá-lo e delineá-lo. Sua descoberta estará, então, dotada da legitimidade que lhe confere o aparato teórico que alardeia sustentar sua elaboração.

Em realidade, o que se opera aqui é um fetichismo similar àquele da mercadoria, estudado por Marx. Em primeiro lugar, convém não esquecer que o livro é, igualmente, uma mercadoria que vem ao mercado regida pelas mesmíssimas leis do sistema vigente. Mas, como mercadoria nobre que sustenta ser, procura afastar-se das regras aparentes do mercado, sublinhando sua alocação entre as obras do espírito, produto elevado, bem cultural ou quejandos. Enfim, comparece ao mercado como objeto material dotado de significação. Só que, aqui, sua relação com o produtor é claramente marcada pelo conceito de autoria. Que, aliás, é parte de seu processo de fetichização. O nome do autor passa a fazer parte da coisa livro, efetivamente desvinculado das dimensões reais do autor como ser histórico. Ou seja, um livro e um autor são transformados em uma marca comercial e é comum saber-se a autoria de um livro, sem dominar qualquer tipo de informação efetiva sobre a prática literária de seu autor. O autor como que se desvincula da pessoa do escritor para constituir-se numa marca material do objeto livro. Mas este é um fetiche menor!

O mais amplo e mais grave é patrocinado pelos estudos literários, quando tomam como objeto de suas indagações o livro, o texto do livro, como a realidade total do fenômeno literário. É engano fácil de ser repassado com ares de legitimidade, já que é evidente que o texto existe e é o único objeto material de que dispõe o analista literário. E, efetivamente, o texto é de uma materialidade tão escandalosamente oferecida que deveria levar à suspeita...

Entretanto, nada de mais enganoso. O que há de material num livro? O papel e a tinta? A cartolina da capa?

Um livro não-lido é um objeto cuja significação é aquela construída pelos discursos que dele se ocuparam e que chegaram ao eventual leitor. Tal significação, nesse caso, residiria fora de sua forma material imediata. Uma vez lido, esquecido na estante, vivo na memória: onde estará

a sua significação? Perdida uma edição, nos inevitáveis empréstimos da vida, uma nova, adquirida e não-lida, não poderia suportar a significação da anterior? Onde, então, a materialidade do livro?

A resposta a tais indagações remete-nos à própria concepção da linguagem humana. Existem pelo menos duas orientações básicas nas teorias da linguagem: uma que a concebe como um meio de expressão, dotado de significados próprios, e outra que prefere entendê-la como meio de comunicação, remetendo as significações às relações entre os parceiros do ato comunicativo. A primeira tem no signo e na estrutura seus conceitos básicos. A segunda opera com os conceitos de discurso e enunciação.

O signo é concebido como uma entidade bifronte, constituída de um significante e de um significado. Simplificadamente, o significante seria o suporte material do significado: o som ou a palavra escrita. O significado, a entidade imaterial, o conceito a que se estaria referindo o significante. Assim, numa língua qualquer, o falante disporia de uma coleção de signos — as palavras — e das regras de suas combinações possíveis — a estrutura. E, partindo daí, construiria suas frases e textos. Em síntese, o falante ou o escrevente disporia de significados já dados pela língua e de regras, igualmente dadas, para construir suas mensagens. Assim estaria lidando com palavras-coisas, com uma linguagem materializada a que só pode render preito e homenagens. O máximo de flexibilidade seria atingido com variações do conceito de estrutura, quando se estabelece que a estrutura é mais do que a soma das partes. Na estruturação haveria alguma dose de liberdade para um falante que, ao inserir-se na vida social, herda uma língua já feita e para cuja modificação ele em nada poderá contribuir de modo consciente. A história da língua é, em tal perspectiva, a história dessa estrutura e não a de seu uso.

A segunda concepção de linguagem opera com conceitos diferentes. Ao invés de privilegiar a língua — a estrutura —, prefere aceitar como tônica a fala, ou seja, o uso concreto da linguagem. Aí os pólos de referência serão o falante e o ouvinte, o escritor e o leitor. O discurso, que entre eles trafega, é concebido como uma forma dinâmica que obedece, sim, a regras, porém históricas e sociais. O discurso é um fato social que liga dois atores historicamente determinados e refere-se a situações localizáveis e datáveis. No discurso os signos não têm um significado fixo, mas significações possíveis. Dependerão, no fundamental, da relação que se estabeleça entre os parceiros da prática comunicativa. Só assim as metáforas e outras figuras ganharão concreção e funcionalidade. Uma mesma palavra, dependendo de sua situação de discurso, abrigará significações diferentes e até mesmo opostas.

O conceito de enunciação abriga a compreensão de tais fatos. Entende-se a enunciação como o conjunto complexo de relações que ligam falante e ouvinte, escritor e leitor. E, nela, é sempre avaliado o fato de compartilharem eles, ou não, de uma mesma história; estarem alocados em iguais ou diferentes situações sociais; acatarem ou não concepções de mundo convergentes; entenderem ou não a situação concreta que os une. Tudo isto comporta o conceito de enunciação...

E todo discurso é produzido em condições de enunciação historicamente definíveis. As significações — e não o significado — que poderão ser aceitas por um discurso dependerão, cada vez, das condições de enunciação em que ele se materializa.

Assim, consideradas estas duas perspectivas da teoria da linguagem, um texto poderá comportar ou um significado ou significações variáveis. No primeiro caso, o texto comporta um significado, em geral codificado por seu autor, cabendo à crítica desentranhá-lo com a argúcia e a astúcia de seus instrumentos. É um trabalho de exegese, em tudo e por tudo semelhante aos estudos de textos religiosos: há que chegar à fonte e verdade primeira.

Na segunda perspectiva, o livro — o texto do livro —, é uma rede de relações por onde trafegam as possíveis significações, produzidas, cada vez, por uma relação de enunciação específica. A cada leitura uma nova relação de enunciação se estabelece. Cada leitor se constitui como um conjunto de experiências que buscará estabelecer relações com as estruturas lingüísticas do texto, de forma a produzir os sentidos possíveis, nesse preciso momento social e histórico. Dependendo do acervo simbólico acumulado por ele, sua leitura será mais, ou menos, produtiva que outras. Ou seja, poderá estabelecer um número maior, ou menor, de relações com o texto enunciado. Uma segunda leitura de um mesmo livro, realizada por um mesmo leitor, jamais se iguala à primeira, pelo simples fato de ele já ser detentor das significações produzidas na primeira vez.

O que, em síntese, a teoria da análise dos discursos pleiteia é uma permanente produção de significações, na vida concreta da linguagem. As significações são experiências sociais, canalizadas através da linguagem.

Neste caso, o texto não é toda a realidade do fenômeno literário, é apenas parte, ainda que importantíssima e insubstituível. É um espaço relacional que permite e promove a produção de significações que se enfrentam em uma dialética permanente. De um lado, há significações que, por força do uso e das tradições, postulam-se como naturais, em certo contexto, e outras que, por novas, forcem passagem contra o hábito e, mesmo, contra o preconceito.

Assim, num texto, cruzam-se a tradição e a renovação, desafiando o leitor a tomar decisões, sempre referidas à sua experiência e à sua inserção históricas. O texto não é um significante que tenha um significado. É um espaço em que se entrecruzam experiências históricas e sociais, na forma dinâmica de uma produção de sentidos.

A leitura de um livro gerado em condições históricas e culturais diversas das nossas é exemplo suficiente.

Não podemos ler uma epopéia grega, dotados da mesma experiência histórica e social de um contemporâneo de Homero. Isto, entretanto, não impede a leitura da *Odisseia*. Permite, ao contrário, uma leitura datada. No nosso caso, ela poderá constituir apenas uma visão de um leitor ocidental do século XX relativa à produção literária da Grécia Clássica. Na produção de sentido que aí se dá, cruzam-se diferentes experiências sociais e históricas; produz-se um diálogo que permite, a nós, a ruptura de uma barreira temporal, de outro modo intransponível. Na leitura de Homero, eu, enquanto leitor, estou dialogando com outro homem, pertencente a outra época. As significações decorrentes de tal diálogo serão aquelas que marcarão a minha leitura, mesmo quando eu não tenha consciência de tão intrincado processo. E tais significações não serão as do texto homérico, mas as que eu produzi, na minha circunstância histórica, em confronto com a dele. A *Odisseia* constitui-se, nessas condições, como uma complexa relação social e histórica, de que o texto é apenas um suporte físico — e não material —, em que ela consegue configurar-se. Já que a materialidade desse texto é uma relação social, uma confrontação histórica e uma prática humana.

Se aceitarmos a materialidade da literatura como tal prática social e histórica, boa parte dos mistérios do fetiche do texto estarão dissolvidos. Isto porque o suporte físico — a folha de papel manchada de letras — deixará de ser entendido como o real da literatura e não conseguirá postular-se como coisa dotada de valor próprio e independente do trabalho que o produziu. Mas a evidência do texto se coloca como obstáculo para o entendimento de uma materialidade de alguma forma mais abstrata. Pois, aceitar a literatura como prática social, no seu sentido mais amplo, implica a decisão de atravessar a superfície do texto para mergulhar em experiências sociais ou históricas diferentes da nossa. Só que este atravessar tem, aqui, o sentido de trabalhar com ele e sobre ele, de forma a apreender-lhe a estruturação, pensar suas dimensões formais e produzir, sistematicamente, significações que com ele sejam, de algum modo, compatíveis.

O fetiche do texto só funciona quando admitimos que o signifi-

cado é alguma coisa do texto, que ali está cristalizado, independentemente da sua produção e da sua leitura. A historicidade não está apenas no texto; fundamentalmente ela se dá na prática da leitura. É o confronto da dimensão histórica do leitor com a do autor — configurada nas relações do texto — que dotará as significações produzidas de sua radical historicidade.

Em verdade, o que ocorre, da parte do autor, é uma primeira produção de significações de que resulta a estrutura textual do livro, ainda que não se confunda com ela. Tal fato é, inclusive, impeditivo de que a leitura do autor seja privilegiada relativamente às outras. Ele pode ter uma consciência muito lúcida das significações que construiu para aquele texto, mas não pode prever quais outras significações, divergentes ou não, serão factíveis e alcançarão existência efetiva numa prática de leitura. E isto porque há uma diferença essencial entre o texto e a significação: eles jamais poderão coincidir. Aquele é um suporte material, com capacidade expressiva sempre menor do que as significações que podem ser produzidas. Já a significação é, por definição, ilimitada. Uma intensa dialética se trava, então, entre significação e texto, tanto da parte do autor, quanto da parte dos seus leitores.

A prática de comunicação mais cotidiana é prova excessiva de tal afirmação. Nunca conseguimos, com os nossos interlocutores, uma completa concordância quanto ao sentido de nossas expressões. Nem outro é o drama que governa o fazer literário. A luta pela expressão domina todo o fazer do escritor: o excesso de significações construídas mentalmente confronta-se com as limitações dos instrumentos disponíveis. E é por isso que todas as rupturas de vanguarda dirigem-se no sentido de alargar as possibilidades expressivas das linguagens vigentes.

Assim, o autor, enquanto produtor, constrói o seu texto, tentando aí acomodar o turbilhão de experiências, de todo tipo, que lhe vem à cabeça. O resultado é, ainda, um compromisso dialético entre a significação e a expressão. E é por isso que, muitas vezes, constata-se a frustração do autor quanto aos resultados obtidos por seu texto, frente à riqueza com que fora concebido. De onde, ser lugar-comum dizer-se que literatura não se faz apenas com boas idéias. Sem o virtuosismo da linguagem, sem o domínio completo do instrumento, dificilmente um autor conseguirá realizar um texto capaz de possibilitar uma produção de significações, na leitura, pelo menos assemelhada à riqueza de sua concepção imaginária.

Do outro lado da cadeia, o processo se repete. Entre o texto e sua leitura, nova dialética se instaura. Entre as sugestões de significação possibilitadas pelas relações textuais e a produção de sentido da leitura sempre haverá um abismo infranqueável. Seja pelo excesso de signifi-

cações por parte do leitor, seja mesmo por sua carência. Sempre haverá diferença entre o imaginário produzido e as relações estruturadoras do texto. O leitor conta, como instrumental de produção de sentidos, com a sua experiência, quer individual, quer social. Será muito difícil a um leitor, carente de determinado tipo de experiência, elaborar significações que sejam próximas daquelas imaginadas pelo escritor que a tem no seu acervo pessoal ou social. E isto é mais agudo quando se confrontam escritores e leitores de culturas diversas, de momentos históricos diferentes.

Está o leitor, de alguma forma, limitado a produzir significações compatíveis com as condições históricas em que ele se encontra imerso. Exercendo seu ofício com o máximo de acuidade, não conseguirá produzir significações que não estejam inscritas, pelo menos potencialmente, nos horizontes de expectativa de seu tempo e de sua cultura. Claro está que a capacidade dos leitores é sempre função de seu — maior ou menor — capital simbólico e do grau de complexidade de sua organização. Mas toda dialética de leitura encontra seu limite nas possibilidades de acumulação cultural, de uma determinada conjuntura histórica.

Se esta dialética de produções de sentido tem alguma fundamentação no processo histórico, podemos, então, refletir no modo como o fetiche é produzido e se realiza, entre nós.

Antes de mais nada, a literatura circula amparada nos aparatos ideológicos de estado e o primeiro significado que se produz para ela, antes de qualquer leitura, é o de uma valorização aprisionadora. Ela é considerada, pela escola, pela imprensa, pela família e pelas instituições de modo geral, como um tipo de discurso formador de cultura. Ler é tornar-se culto e, portanto, diferente das pessoas iletradas. A prática da leitura é, então, valorizada como instrumento de diferenciação social. Isto torna a literatura um apanágio de pessoas alocadas mais ao topo da pirâmide social. E tal prática não é ocasional. Nossas escolas dedicam-lhe nenhum, ou quase nenhum, espaço no primeiro grau, em especial no primeiro segmento. Quando muito, ganha alguma valorização nos cursos terminais da educação fundamental. Apenas é reconhecida como matéria de importância nos cursos secundários, já propedêuticos ao ensino superior. E isto não se dá por acaso: a literatura é parte da formação do cidadão qualificado para determinadas funções na sociedade. É, então, formadora de opinião e, como tal, deve ser estritamente controlada.

Por isso, a existência da Literatura e não de autores que fazem literatura. O texto separado de seu autor terá as possibilidades de deflagração de sentido controladas por uma leitura adequada aos projetos educacionais do sistema. Não por acaso temos professores especializados



em Literatura e pessoas leigas. Uns formam o cânone da leitura correta, os outros praticam a leitura comum. Ou seja, fora dos controles de qualidade da escola.

Como a nossa escolaridade é tangencial ao dramático, seus efeitos não se fazem sentir de forma tão imediata. Nos países de escolarização mais contundente e eficaz, tal tipo de controle se mostra com todas as suas artimanhas. Entre nós, cabe à imprensa suprir o papel da escola, ao controlar a circulação dos livros, adotando variadas formas de avaliação. Entre elas, destaca-se a relação dos dez mais vendidos, como forma de indução ao mercado e conseqüente controle do sucesso.

Estes processos transformam o livro em um objeto independente, que luta por uma colocação no mercado, sem que se leve em conta a profunda dialética de produção de significações.

Assim, com tal valoração no mercado, o livro passa a ser um objeto quase totêmico, no sentido de dotar o seu possuidor de qualidades apreciadas pelo sistema vigente. Ao mesmo tempo, e não contraditoriamente, nenhuma política do livro é praticada, no sentido de sua democratização. Nenhuma política de bibliotecas, nenhuma lei que não seja a da oferta e da procura. Com o resultado de transformar o objeto livro num privilégio de poucos, garantido pelo preço inacessível à maioria da população.

É necessário ler livros para ascender socialmente, mas não são criadas as condições para a sua leitura, de forma a permitir uma ampla circulação social. Resultado disso é um outro fetiche: o livro como símbolo de status social. É verdade que, hoje, bastante diluído frente à parafernália de objetos eletrônicos que o substituem na ordem dos símbolos sociais. Mas, mesmo assim, continua sendo o indicador da pessoa culta. E nisto é insubstituível, até aqui.

Então, esse livro inacessível e doador de cultura surge no mercado como coisa dotada de poder próprio. E, nesta altura, as condições históricas em que se encontrava o autor, quando da sua produção, o panorama cultural em que se inseria, os conflitos de sua sociedade, suas pequenas tragédias pessoais, suas dificuldades com o trabalho de linguagem, tudo isto desaparece frente ao objeto, diante do qual devemos nos assombrar, tal a sua potência.

Daí a uma segmentação entre o livro e o conjunto da sociedade não demora nada. E para sanar tal fosso, surgem as instituições destinadas a tratar do objeto livro: as escolas, a crítica, as academias e os prêmios.

São sintomas claros de uma preocupação idêntica: a leitura. É ela, mais que nada, o que preocupa. Há que criar modos e disciplinas

que a mantenham dentro dos limites e das expectativas vigentes. A razão disto talvez esteja na percepção de quanto a leitura pode tornar-se campo privilegiado para uma liberação imaginária do ser humano.

Para entendê-lo, voltemos, ainda uma vez ao pensamento de Marx:

La producción es también inmediatamente consumo. Consumo doble, subjetivo y objetivo. El individuo que al producir desarrolla sus facultades, las gasta también, las consume en el acto mismo de la producción, exactamente como la reproducción natural es una especie de consumo de las fuerzas vitales. En segundo lugar, producir es consumir los medios de producción que se hayan utilizado y que se desgastan, y parte de los cuales (en la calefacción, por ejemplo) se disuelven de nuevo en los elementos del universo. También se consume la primera materia, la cual no queda con su forma y constitución naturales, sino más bien queda consumida. El acto mismo de producción es pues, en todos sus momentos un acto de consumo también. (MARX, 1970: p.256)

Nessa perspectiva todo ato produtivo é, concomitantemente, ato de consumo. Na produção literária, ou ideológica de modo geral, nada muda nesse sentido. Um escritor, para produzir seu texto, há de consumir sua experiência de leitura, sua experiência social como um todo — que constitui sua matéria-prima —, sua força mental, seu tempo de trabalho. Este consumo liga indissolivelmente sua produção às condições reais em que se tornou possível; seu consumo é historicamente datado. Não há como pensar o texto fora de seu marco histórico: ele estará presente nas malhas de sua própria textura.

Na construção do discurso, há duas operações essenciais e incluíveis: a seleção e a combinação. Um enunciador, para construir seu discurso, deverá, a cada momento, selecionar as palavras no vocabulário de que dispõe e combiná-las de acordo com as regras vigentes na sintaxe da língua, naquele momento. Tais opções se dão permanentemente e, nem sempre, de modo consciente. Mas o resultado — o texto —, se expõe as opções assumidas, encobre todas as opções rejeitadas. O consumo só se revela por uma de suas facetas: aquela do resultado assumido. Mas sua marca torna-se indelével no resultado final, fruto que é de um complexo sistema de escolhas, orientadas por algum tipo de valor. Tais valores constituem a ideologia que preside à produção do discurso, naquele momento.

Assim, não há como pensar o texto como um produto neutro e seus valores como elementos exteriores e, de algum modo, acidentais. O próprio texto constitui um valor, na medida mesmo que resulta de opções derivadas de preferências diante de possibilidades divergentes. O texto já é ideologia, no sentido de que não pode ser neutro. A discussão deveria dar-

-se em torno dos tipos de valores que estão presentes na produção textual e que a identificam como pertencente a um determinado campo de idéias.

Como o que nos ocupa aqui é a questão do texto como resultado de um consumo, podemos dar-nos por satisfeitos com constatar que o que ele consome, por excelência, é uma matriz de valores, uma ideologia. E, sendo assim, não poderia jamais apresentar-se ao leitor como um produto neutro e desligado das contingências sociais.

E é este o perigo maior!

Por outro lado, o consumo é também produtivo:

El consumo es también inmediatamente producción, del mismo modo que en la naturaleza el consumo de los elementos y de sus sustancias químicas es producción de la planta. Que, por ejemplo, en la alimentación, que es una forma del consumo, produzca el hombre su propio cuerpo, resulta bien claro; pero esto es igualmente cierto en cualquier otra clase de consumo que de un modo o de otro produzca el hombre. Esta es la producción consumidora. Solamente — dice la economía — esta producción idéntica al consumo es una segunda producción nacida del aniquilamiento del producto de la primera. En la primera el productor se hace objeto; en la segunda, el objeto se personifica. (MARX, 1970: p.256)

Esta teoria do consumo produtivo não poderia ser melhor para indiciar os caminhos da leitura. O leitor, evidentemente, consome o texto literário. Ao consumi-lo, estará personificando o objeto, ou seja, estará incorporando o texto à sua subjetividade. De um lado, o escritor, consumindo experiência social, linguagem, emoções, produz um texto, no qual se objetiva. De outro, o leitor, ao consumir o texto, incorpora-o a si. Mas não é só isto. O processo é bem mais complexo: o escritor consome e produz. Consome experiência, linguagem, emoções, memória, etc. Produz um texto em que tais qualidades subjetivas, a princípio, tornam-se elementos objetivos. O consumo subjetiva: o escritor torna suas todas as experiências e elementos de que lança mão no processo produtivo. A produção objetiva: tudo o que era interior passa a cristalizar-se fisicamente no suporte de linguagem que é o texto.

Do lado do leitor, as coisas são assemelhadas: consome e produz, no ato da leitura. Consome um texto que é a objetivação de outra pessoa, interiorizando-o. Produz significações para o texto, objetivando-se nele. Aí deporá os elementos de sua subjetividade, cristalizando-os sobre um texto escrito, produzindo uma espécie original de palimpsesto. O texto estará agora recoberto por outro, não escrito, mas produzido pela leitura. O leitor produz um texto e se produz num texto; se objetiva no texto alheio e introjeta, subjetivizando-o, o texto do autor.

Assim, autor e leitor estão continuamente trabalhando, consumindo e produzindo incessantemente. Se, do lado do autor, o trabalho físico e pessoal cessa com a conclusão do texto, o trabalho cristalizado nas contradições entre significação e expressão, seleção e combinação, conservação e renovação será recomeçado a cada novo ato de leitura. O leitor, de sua parte, renovará, com seu trabalho produtivo, o trabalho de produção de significações do autor. Ele também procederá por seleção e combinação, ao decidir entre significações divergentes que se fazem possíveis; poderá acatar a força da tradição das significações naturais ou inovar, dando passagem a novas experiências ainda não verbalizadas. Sua leitura igualmente obedecerá a matrizes de valores, que, a cada leitura serão postas em xeque, alargadas ou modificadas, negadas ou reafirmadas, pela força de sentido do texto lido e introjetado.

Com esta visão da dialética das leituras, a concepção de texto alarga-se ainda mais e consolida-se na perspectiva de que constitui não uma práxis, mas uma constelação de práxis contraditórias, que se enriquecem mutuamente, num incessante movimento de produção de novas significações.

E é por isso que a leitura pode constituir-se na prática ideológica de liberação do imaginário coletivo, desde que não se lhe coloquem parâmetros castradores ou que não a transformem num bem comportado exercício acadêmico. Tais hipóteses só podem ganhar legitimidade social na medida que se conceba a literatura como um texto dotado de uma significação oficial. E assim, o acesso a ele passe a significar a obtenção do passaporte emitido pela escola e carimbado pela imprensa, numa diminuição acintosa da capacidade de imaginar de que todo ser humano é dotado. Basta que, para o seu exercício, não se coloquem obstáculos simbólicos paralisadores.

Nossa sociedade está repleta deles. Não será desafio suficiente para que tentemos introduzir a História, onde ela está sendo sistematicamente sonogada?

# O ROMANCE DO BRASIL — O SÉCULO XIX

---

Pensar o romance brasileiro no século XIX significa, antes de mais nada, pensar a sociedade em que foi produzido, circulou e foi lido. Mais que isso, significa tomar consciência de que, ainda que existisse uma incipiente atividade editorial em outras capitais, o centro produtor por excelência, senão único, em quase toda a segunda metade do século, foi a cidade do Rio de Janeiro.

A estes dois tópicos dedicarei, especialmente, minha atenção, neste capítulo. Mas definir este problema exige esforço e alguma reflexão prévia.

O romance, como um tipo específico de discurso, só adquire realidade social ao longo de um complicado processo de produção, circulação e consumo. Ele não existe, e não pode existir, senão como parte de uma dinâmica ideológica mais ampla do que ele. É no quadro do processo ideológico global de uma sociedade que ele encontra espaço para definir-se, nascer e desempenhar suas funções. Isto é o mesmo que dizer que o romance não existe em si mesmo e por si mesmo. Ele, como o conjunto de discursos a que se costuma chamar de literatura, não pode existir pairando na rarefeita atmosfera de alguma coisa indefinível, quer se chame estética, quer atenda por outro nome. O romance só existe porque há alguém que o escreve, alguém que o vende e outro alguém que o lê.

É neste circuito, na dinâmica de sua economia, que ele pode

surgir e funcionar, como instrumento das instâncias ideológicas da sociedade. Pensá-lo, então, é pensar a sociedade que o produz e consome, sem deixar de, nesse contexto, atentar para sua irredutível especificidade. Ele deve a sua existência ao fato individual e absolutamente irrepetível de que alguém decide escrever alguma coisa para que outros a leiam. Sem esta economia básica, o ato literário carece de densidade social. Será, quando muito, mera manifestação de vontade, intenção de obra ou coisa que valha.

Na vida em sociedade, as pessoas falam para ser ouvidas; o discurso cumpre, sempre e necessariamente, uma função de comunicação. Não existe o discurso vazio. O próprio solilóquio pretende ser ouvido pelo outro que há no enunciador solitário. Assim também no diário íntimo, nas elucubrações pessoais e outros atos de discurso centrados no mesmo sujeito individual.

O romance, como qualquer discurso, encontra sua realidade na cadeia social que o une ao seu leitor, ainda que atravessando as barreiras do tempo e do espaço. Se escrevo um romance, se o público, estou dirigindo-me a alguém, em algum espaço e num tempo qualquer. É evidente que, sendo o escritor um ser histórico, dificilmente seu horizonte de expectativas estará buscando um leitor fora do quadro de sua própria existência histórico-social. Ou seja, parece difícil, fora de um absenteísmo de tom aristocrático e artificial, que o romancista esteja a escrever para a posteridade. Ainda que subjetivamente assim o deseje e que lhe possamos dar crédito quanto à sinceridade de suas intenções, ele estará condenado aos leitores contemporâneos à edição de seus textos, até porque isto é a única realidade, no que se refere a público, a que ele tem acesso. Ainda que isto não impeça sua leitura em outros espaços e outros tempos, o ato de produção estará inevitavelmente marcado pela irredutível historicidade das relações sociais dentro das quais o romance é concebido e produzido.

A própria forma romance é fruto do conjunto de relações a que se denomina de público leitor. Ela existe como resultado de um processo histórico de construção do imaginário social, em que o jogo, sempre mediado pelos meios de edição, entre leitores e escritores é elemento determinante das formas que os relacionam entre si. A circulação e o consumo são momentos que influem decisivamente nas formas que se chegam a produzir, numa determinada conjuntura histórica.

A grande popularidade do romance começou na Inglaterra com Scott e Radcliffe, mas ele se tornou pela primeira vez um gênero dominante, pelo menos no que concerne ao mercado de livros, na França no fim da década de 1830 com Balzac, Dumas pai, Alphonse Karr, Paul de Koco, Soulié e Eugène Sue. Sua expansão começou na França quando os jornais da época, excessivamente enfadonhos, começaram — por volta de

1827 — a depender das rendas proporcionadas pela publicidade (costume imitado da Inglaterra) e se viram forçados, em consequência, a empenhar-se numa guerra para ampliar a circulação. A solução que eles adotaram foi a de caçar os leitores com o roman-feuilleton, ou ficção em série. A *Revue de Paris* introduziu a idéia no fim da década de 1820, o que, porém, só se tornou uma prática generalizada por volta de 1836. Nessa ocasião, até mesmo o sóbrio *Journal des débats* teve o arrojo de publicar em série as *Mémoires du diable* de Soulié (1837-1838) e os *Mystères de Paris* de Sue (1842-1843). Para avaliar o que pode ter sido o impacto de um romance-folhetim popular basta vermos o exemplo do *Constitutionnel*, cuja circulação, após cair de 9.000 exemplares em 1836 para 3.600 em 1844, subiu para 25.000 em 1845-46, graças ao *Juif errant* de Sue. A publicação na forma de folhetim encorajava os complicados enredos melodramáticos, com cada parte planejada para terminar de forma a deixar o leitor aguardando ansiosamente a continuação. (HALLEWEL, 1985: p.139)

Basta atentarmos para a forma da telenovela, em nossos dias, para que a asserção ganhe em concretude e espessura. A instituição do *ibope* é um elemento mediador que condiciona o próprio desenvolvimento daquela forma narrativa. Nada se faz fora de seu império incontestado, numa sociedade voltada para o consumo. Mais do que isso, a forma fragmentária que assume está ligada muito mais à necessidade de intervalos comerciais, do que a um cogitado espírito pós-modernista, que lhe atribui uma crítica que alia a ingenuidade à falta de perspicácia social.

Em um nível de maior complexidade de análise, a construção da forma romance pressupõe uma sociedade em que o indivíduo esteja constituído como categoria de pensamento e como categoria axiológica. A personagem do romance é sempre, e necessariamente, um indivíduo cuja identidade repousa sobre sua oposição relativamente ao meio em que se move. A forma romance é, então, inconcebível em sociedades cuja constituição repouse em outro pacto social que não o da individualidade.

Exemplo disto são as produções narrativas que antecedem o período mercantilista e capitalista das sociedades ocidentais. Nas epopéias clássicas, por exemplo, as personagens longe estão de constituírem-se como indivíduos. A identidade desses heróis repousa na sua integração com o meio de que são — de alguma forma — expressão e símbolo. Estão elas despidas de qualquer subjetividade, carentes de dúvidas e ausentes de qualquer questionamento existencial. São expressões coletivas, metáforas do social; jamais indivíduos. Não há pensar Ulysses como personagem, como indivíduo, como sujeito individual. Ele é Ítaca; nele se concentram os valores dominantes naquele espaço histórico-social. Os pretendentes, que se lhe opõem, estão a desacatar, todo o tempo, os valores éticos vigentes, ainda que amparados pelo direito consuetudinário de apoderar-se da esposa abandonada e, evidentemente, de seus bens. Mas a sua dilapidação enfrenta

resistências e jamais poderá ser aceita pela comunidade. Isto motiva os deuses do Olimpo a permitirem o regresso do herói, apesar de ele estar em dívida séria com muitos deles... Mas Ulysses, ele, não tem consciência subjetiva de toda essa problemática; limita-se, como herói, a cumprir o seu destino. A Moira sintetiza a estrutura ética do mundo grego de então: cumpra-se o que se deve cumprir. E, mais importante que tudo, tais valores não são, em momento algum, objeto de qualquer questionamento, por parte de quem quer que seja nesse mundo imaginário construído, anônima e coletivamente, ao longo dos cinco séculos que separam a Guerra de Tróia da feita da *Ilíada* e da *Odisséia*.

Nada de assemelhado se passa com as personagens do romance, cuja marca distintiva essencial reside na subjetividade construída nos embates contra o mundo de valores constituídos e dominantes. De Dom Quixote a Maria Moura, passando pela dúvida enlouquecida de Bentinho; das alucinantes fantasias de Ema Bovary a amarga consciência de um Policarpo Quaresma, as personagens se constituem ao constituir sua subjetividade e, em conseqüência, sua individualidade e sua identidade. E essa subjetividade é conquistada no amargo enfrentamento com o conjunto de valores constitutivos do poder dominante que responde pelo nome de realidade.

Em outro nível, relacionado ao anterior, as personagens do romance estabelecem entre si relações — de poder, de trabalho, intelectuais, familiares, afetivas —, que são, necessariamente, ou as relações sociais existentes, ou aquelas nascidas das utopias geradas no seu contexto de produção. Aí não há invenção individual possível! Exemplo disto são as narrativas de ficção-científica que, se deslocam o seu espaço-tempo para distâncias consideráveis, não conseguem estabelecer entre as suas personagens relações distintas daquelas em que estão mergulhados os seus criadores. O seu futurismo se expressa nos cenários, na tecnologia, na moda, na própria concepção das figuras vivas, nas mais diversas fantasias de replicantes, de robôs e assemelhados. O futuro fica por conta de um conjunto significativo de elementos construtivos, mas passa longe de uma concepção de relações diferentes daquelas vividas no meio social e histórico de seus autores, até porque é sempre muito difícil — senão impossível — imaginar alguma coisa além das utopias sociais que alargam nossos horizontes na vivência do cotidiano. Assim, a Los Angeles de *Blade Runner*, em muito pouca coisa difere da Los Angeles de hoje, se analisada da perspectiva das relações sociais nela existentes. Claro está que, agora, participam de tais relações — de forma “ilegítima” — os replicantes. É a sua presença que gera o desequilíbrio narrativo que o filme tenta, desesperadamente e sem resultados concretos, solucionar. Mas, excluído



o inusitado da existente/inexistente fronteira entre o humano e o não-humano, as relações sociais em nada ou quase-nada diferem daquelas do nosso cotidiano atual. E isto que nos separa de Los Angeles uma fronteira muito mais do que espacial: a que separa o terceiro do primeiro-mundo.

No mesmo roteiro de argumentação, a criação das personagens, no que ela tem de irredutivelmente pessoal, passa necessariamente pelas vivências do autor e da sociedade em que ele vive e cria. Já afirmava Jorge Luís Borges, em algum ponto inencontrável de sua vasta obra, que todo escritor trabalha a vida inteira com uma única metáfora...

Cada personagem expressa uma típica vivência — real ou imaginária — do autor, no meio em que lhe é dado levar a existência. Nem as tramas e enredos são outra coisa que um jogo de possibilidades de relacionamentos humanos observáveis ou imagináveis, nos limites da experiência acumulada por cada um, seja no plano do real vivido, seja no plano do simbólico — vivido ou adquirido pela experiência acumuladora da leitura.

Nesse sentido é riquíssima a experiência de Clarice Lispector em *A hora da estrela* (LISPECTOR, 1979), narrativa em que se propõe, usando um narrador masculino, retratar na personagem Macabéa, uma moça nordestina, feia, pobre e habitante de um espaço social completamente distinto daquele em que vive a autora. Toda a narrativa — descarnada e dilacerante — é uma honestíssima confissão da incapacidade da autora (e de seu narrador) de conseguirem captar esse outro em que se constitui, enquanto individualidade e enquanto subjetividade, a moça pobre, feia e indiferentemente perdida numa multidão de outras semelhantes. O romance é a história de uma falha; de uma derrota, se quisermos. Um autor, de alguma forma, segundo Clarice, está condenado aos limites do imaginário de sua classe social. Ele só consegue captar e escrever aquilo que cabe no seu horizonte de vivências; ele está condenado a uma prisão de classe, da mesma forma que nós humanos estamos presos a um tempo e um espaço cujas grades só conseguimos romper, mergulhando no imaginário...

Ainda aí, Clarice — por vias oblíquas, evidentemente — exerce uma espécie de sutil denúncia. Ao afirmar a incapacidade de um autor em romper os limites da sua experiência de inserção social, está, em outras palavras, questionando o chamado romance social. Pois este pressupõe um narrador cuja situação na pirâmide social o diferencia, fatalmente, das personagens por ele tematizadas. Sem entrar na polêmica aí esboçada, fica, uma vez mais, evidenciada a estreita relação entre a vivência social e histórica do autor e as personagens e as tramas por ele criadas.

Este conjunto de fatos relativos à forma romance conduzem,

novamente, às pressuposições iniciais, ou seja, à estreita relação entre o romance e o seu contexto de produção e consumo.

Na outra ponta da madeixa, no lado do leitor, as coisas não se passam de uma forma muito distinta. Cada leitor só pode identificar-se com as construções imaginárias que lhe sejam acessíveis via experiência cotidiana. Ele só poderá tematizar em sua leitura elementos decodificáveis como análogos àqueles que ele está capacitado a identificar, a partir de sua experiência e de suas vivências, reais ou imaginárias. Ele também é um criador e criará, à sua maneira, um universo — provocado pela leitura — que terá como arcabouço as mesmas estruturas propostas pelo narrador, ainda que o acabamento e os detalhes possam diferir enormemente de leitura para leitura.

Tudo isto conduz a uma equação de extrema simplicidade e clareza equivalente. O conhecimento do romance implica, por definição, um conhecimento razoável das condições em que foi produzido e, sem esquecimento, das condições de sua leitura.

Como o nosso tema abrange, no espectro temporal, a segunda metade do século XIX, a forma de nos aproximarmos de seu romance será desenhando, ainda que de forma simplificada, as condições de produção em que ele surgiu e se desenvolveu.

Para isso é necessário perguntar: o que era o Brasil e, em especial, o Rio de Janeiro daquele então?

## **O BRASIL E O RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XIX**

O Brasil, no século XIX, no limite de confiabilidade dos dados de que se dispõe, era um país de uma enorme extensão territorial e de escassa população. Senão vejamos: para um território de aproximadamente 8.500.000km<sup>2</sup>, o país contava estimativamente, no ano de 1817, com 3.817.900 habitantes, o que se traduz matematicamente — se bem que não de forma real — numa média de 0,45 habitante por km<sup>2</sup>. Ao se encerrar o século, conta com 17.318.556 habitantes e uma densidade populacional de 2,03 habitantes por km<sup>2</sup>. Apesar do incremento de 451,11% na escala populacional, o país apresenta como população global, no alvorecer do século, uma cifra que, nos dias de hoje, traduz com dificuldade a população de uma única de suas metrópoles, ainda que seja a maior. O Brasil inteiro valia uma São Paulo... (AZEVEDO, 1970; FRAGOSO, 1990;

HASENBALG, 1979; PINHEIRO, 1985, v. 3: p.498)

Quanto ao Rio de Janeiro, capital do Império, e depois da República, oscila entre 50.000 habitantes, presumidos, em 1800 e 811.433, em 1900. Um incremento de 1.622,88%, avalizado pelo censo de 1872. Apesar de um crescimento enorme, em termos absolutos, o Rio de Janeiro termina o século com o porte de uma cidade média brasileira dos dias de hoje...

Se estes números forem relativizados por outros, intermediários, a verdade histórica ficará mais bem servida. Numa escala que tome por base um quarto de século, os números hão de se comportar de maneira bem diferente: em 1821, a população era de 116.444 almas; em 1850, de 266.466; em 1872, contava com 274.972 habitantes; e, no final do século, com 811.433. Na primeira metade do século, a população dobrou. Manteve-se estável, na segunda, até a década de 90, quando salta para 522.651 e daí, para 811.433, dez anos depois.

Há explicações convincentes para uma tal arritmia demográfica. A primeira delas diz respeito à chegada da família real portuguesa, em 1808, fugindo da invasão napoleônica. A cidade vê sua população crescer de 50.000 para 116.000, num espaço de aproximadamente 10 anos. A contínua importação de mão-de-obra escrava, aliada à imigração constante — principalmente de portugueses, que aqui vêm fazer a América — responde, na primeira metade do século, por boa parte do incremento populacional da cidade que, nesse então, era a capital do país e afirmava-se, cada vez mais, como seu mais importante centro comercial, financeiro e cultural. No terceiro quartel do século, o término do tráfico negreiro oficial e as baixas taxas de natalidade entre os escravos, apontam para uma relativa estabilidade da população. E o brusco salto da década de 90 e a permanência de uma taxa de crescimento bastante elevada para 1900 são indícios seguros do processo de transformação social e econômica, concomitantes à Proclamação da República, e que hão de fazer do Rio de Janeiro a grande cidade que emerge das transformações da prefeitura de Pereira Passos.

No meio da confusão de dados e da imprecisão estatística, anterior ao censo de 1872, não há muita margem de erro em afirmar que pelos meados do século praticamente a metade da população da cidade era constituída por escravos. Não se dispõe de dados suficientes para conhecer o desenho da pirâmide social na época, mas não é arriscado dizer que, numa sociedade cuja produção é essencialmente agrícola e baseada no trabalho escravo, haverá sempre uma elite aristocrática extremamente diminuta relativamente à população total, uma maioria — composta pelos cativos e pelos homens livres pobres — deserdada de quase tudo e, como

almofada entre cristais, uma espremida mediania que compartilha, com os pobres, suas agruras e, com os ricos, suas aspirações e cultura.

Por outro lado, a distribuição das pessoas por sexo na composição populacional do Rio de Janeiro revela, entre os anos 50 e 90, um desequilíbrio extremamente significativo. Em 1850, as mulheres são apenas 41,37% da população total, somando os homens os restantes 58,63%; em 1872 os números são 42,26% e 57,74%, respectivamente; e, em 1890, 43,81% e 56,19% (RIBEIRO, 1987). De tal população, os estrangeiros são aproximadamente 30%.

Tais números, em si frios, podem ser muito significativos para o entendimento do romance brasileiro, cuja fábrica principal aqui se localizava. A carência de mulheres era um problema essencial para a construção da ordem social, baseada no casamento monogâmico. Num quadro desse tipo elas tornam-se, economicamente falando, mercadorias extremamente valorizadas. Se acrescentarmos a isso o fato, conhecido, de que a maioria dos imigrantes, que para cá deslocavam suas esperanças, vinham sós, o quadro clarifica-se um pouco mais. Cada um — em especial, nos segmentos médios da sociedade — fazia sua vida para poder casar e, assim, crescer seu cabedal de bens e de serviços. Conseguir uma esposa transcendia a mera escolha individual e a realização afetiva, para tornar-se uma necessidade de sobrevivência.

A questão do casamento, tão presente em nossos romances do século XIX, ganha à luz de tais informações uma nova e insuspeitada dimensão, a seu tempo analisada.

É ainda importante destacar que, até 1890, a população das capitais brasileiras oscilava na faixa de 7,5% do total da população do país (HALLEWEL, 1985: p.6, 52). O que significa que o estrato urbano com possibilidade de acesso aos bens culturais, consideradas as desigualdades sociais, é extremamente diminuto.

A literatura, e o romance em especial, tem nessa época uma área de atuação que, em termos de população, é quase insignificante. No que não difere muito dos dias de hoje. É necessário saber que estamos lidando com um instrumento ideológico de circulação restrita aos segmentos mais refinados e cultivados da elite econômica e social. É ele um elemento importantíssimo na configuração e sustentação dos valores dominantes na sociedade, mas não por sua circulação quantitativa. Sua área de eficácia é a qualitativa, como costuma ser o caso das artes, de maneira geral, nas sociedades baseadas na desigualdade da acumulação, quer econômica, quer simbólica.

Por outro lado, a constituição do próprio espaço urbano da cidade é reveladora de muitos de seus aspectos culturais. Nascida e crescida nos poucos baixios existentes entre a montanha e o mar, a cidade não poderia ter a vocação da geometria, nem a da racionalidade urbana do esquadro e do compasso. Ia abrindo seus caminhos por onde conseguia, nos vales dos seus inúmeros rios, contornando os acidentes naturais, buscando alargar-se a acomodar a crescente população, onde a terra fosse sólida e não se engolfasse nos manguezais e nas areias traiçoeiras. Daí talvez a sua vocação para galgar os morros e, encarapitada neles, olhar sua magnífica baía. Não por acaso foi ela fundada, em 1565, no Morro do Castelo...

No início do século XIX, ela ocupava a área de um triângulo que tem como vértices, numa ponta, a Capela de Santa Luzia, ao pé do Morro do Castelo, em outra a Prainha (hoje, Praça Mauá) e, na terceira, o Campo de Santana. Espremida nesses limites, buscou saídas. A vinda da família real e sua alocação, ora no Paço Imperial, no Largo do Paço — porta de entrada marítima —, ora na Quinta da Boa Vista, onde hoje se localiza o bairro de São Cristóvão, fez com que se construísse, aterrando os manguezais, um caminho que ligasse a cidade com a residência imperial. O Caminho do Aterrado, ou, depois, o Caminho das Lanternas, em cujo final ficava a Ponte dos Marinheiros, que atravessava a parte mais estreita do Saco de São Diogo, dando acesso à chamada Zona Norte, foi uma das saídas encontradas. Hoje tal caminho está soterrado sob as obras que rasgaram a Avenida Presidente Vargas; a Ponte dos Marinheiros jaz embaixo do asfalto da Praça da Bandeira... Talvez as enchentes que assolam anualmente a Praça sejam uma líquida vingança das águas represadas do Saco de São Diogo, transformadas no fétido canal da Avenida Francisco Bicalho.

Mas por essa porta, a cidade estendeu-se para os lados do Engenho Velho, do Vale da Tijuca, da Praia de São Cristóvão. Ganhou também caminho, ocupando o vale do Rio Comprido e galgando as encostas de Santa Teresa, onde se localizavam algumas das mais ricas residências da época.

A criação do Jardim Botânico, por D. João VI, num lugar distante da cidade, abriu outra porta que conduzia ao Flamengo, a Botafogo, à Lagoa, principalmente depois de 1868, quando foi criada a Estrada de Ferro do Jardim Botânico, que dotava de transporte o acesso às regiões nobres da orla Sul. As praias do sul eram balneários, pois consideravam-se distantes demais do centro comercial e do porto. A verdade era que, por volta de 1850, a cidade estendia-se entre o Rio das Laranjeiras e o Rio Comprido e, mesmo aí, existiam muitas chácaras e muita natureza intocada. Na época a cidade contava com aproximadamente 250.000

habitantes, cifra que ostentam hoje cidades do porte de Florianópolis e Vitória. Claro está que, para a época, era uma cidade grande; mas Londres já contava 2.363.341, Paris, 1.053.000 e Nova York, 513.394 habitantes (HALLEWEL, 1985: p.52-53).

Mas o que importa levar em consideração é que os movimentos de espraiamento da cidade vão marcando as novas regiões com as distinções sociais e econômicas correspondentes. Quanto mais a cidade avança, leva consigo os seus filhos mais aquinhoados para as regiões mais salubres e mais agradáveis, ancorando os demais nos espaços sobrantes e apertados do casario antigo do centro. Principalmente depois da Campanha de Canudos (1896-1897), os soldados que dela voltaram, recrutados maciçamente no interior, tenderam a fixar-se no Rio de Janeiro. A solução para o seu problema de moradia foi ocupar as fraldas dos morros, que era o que sobrava no já congestionado espaço urbano. Como muitos deles haviam participado do assalto ao Arraial de Antônio Conselheiro, situado no Morro da Favela, em Canudos, as construções que levantaram lembravam a tosca arquitetura lá encontrada: daí a origem da denominação atual das cidades paralelas que galgam todas as encostas desta cidade do Rio de Janeiro (BERGER, 1990: p.116).

Tal movimentação demográfica traduz e consolida uma cultura urbana. As elites assim o sabem e o expressam:

Botafogo é o bairro aristocrático por excelência.

Ali é que há ostentação de luxo, ali é que a moda se revela em todo o seu fulgor pelas toilettes das gentis e elegantes senhoras e senhoritas e pelo trajar irrepreensível de velhos mancebos e crianças; ali é que as noites correm ligeiras, passadas em reuniões íntimas, mas esplendorosas e convidativas; ali é que se goza do panorama sem igual da bela enseada (...) ali é que a natureza se revela pujante, cheia de grandeza harmoniosa, imponente, inexcelsível! (...)

Oh! Botafogo é o paraíso do Rio de Janeiro. (Anônimo, 1898)

E mesmo o teorizam:

Na minha juventude, para mim como para todos os estudantes, o Alcazar Lyrique Français era o teatro de predileção, para não dizer, também, que era o preferido dos velhos e no geral de todos os cidadãos da mais alta sociedade fluminense.

Nas poltronas da orquestra desse elegante teatro, em certa época, nas primeiras filas, e alguns com lugares marcados, viam-se quase que diariamente as mesmas pessoas. Dir-se-iam assinantes e todos de elite (...)

Até perto das cinco horas da tarde o mundo elegante estava à rua do Ouvidor, depois, era de bom-tom passear pela praia de Botafogo, onde exibiam-se os dandys, as artistas e as demi-mondaines, em carros descobertos.

À hora do jantar, das seis e meia às sete e meia da tarde, nesse tempo a hora predileta, enchiam-se os restaurantes da moda: Aux Frères Provençaux (...) Hôtel d'Europe (...) Hôtel Ravot (...) Hôtel du Brésil (...) Hôtel des Princes (...) Hôtel de Paris (...)

À noite, depois dos espetáculos, inúmeros conduziam a ceiar em Botafogo (...) ao Hôtel de Londres e outros, os viveurs de alta linhagem e apatacados e as horizontais(sic) de alto coturno, quando não iam ceiar nos afamados restaurantes já citados, pelo centro da cidade. (MATTOSO, 1916: p.196)

A cidade da elite, afrancesada e pródiga, pertencia aos “apatacados”, que podiam esbanjar suas riquezas nos ambientes elegantes. Toda uma cultura de consumo e de identificação ao outro se gesta nesses espaços. Na carência de uma identidade nacional — assunto para capítulos posteriores — a busca de uma identidade qualquer, importada que fosse, preenchia o vazio político de uma elite, como tantas, irresponsável... Mas, cuidadosa, construía uma cidade para o seu lazer que nada tivesse com o espaço do trabalho, dos negros e dos pobres.

O romance brasileiro é pródigo em exemplos de tais atitudes, costumes e cultura. É nessa atmosfera que suas personagens hão de respirar e movimentar-se, nem seria despropositado transcrever passagem de Alencar, a propósito:

Os teatros e os bailes não lhe bastavam; as noites em que não tinha convite, ou não havia espetáculo, improvisava uma partida que em animação e alegria, não invejava as mais lindas funções da Corte. Tinha a arte de reunir em sua casa as formosuras fluminenses. Gostava de rodear-se dessa corte de belezas.

Os dias, destinava-os para as visitas da Rua do Ouvidor, e os piqueniques no Jardim ou Tijuca. Lembrou-se de fazer da Praia de Botafogo um passeio à semelhança do Bois de Boulogne em Paris, do Prater em Viena, e do Hyde-Park em Londres. Durante alguns dias ela e algumas amigas percorriam de carro aberto, por volta de quatro horas, a extensa curva da pitoresca enseada, espirecendo a vista pelo panorama encantador, e respirando a fresca viração do mar.(ALENCAR, 1977, v.7: p.300)

A identidade das descrições, no essencial, faz ver que diferentes discursos expressavam uma mesma problemática que remete, necessariamente, para a questão da identidade nacional.

A cidade era, na verdade, muitas cidades. A leitura, poucos anos antes, de Manuel Antônio de Almeida apresentava-nos um outro Rio de Janeiro que nada tem a ver com o mundo de Aurélia Camargo... Anos depois, será Lima Barreto quem vai introduzir o espaço dos subúrbios, em que a cidade é totalmente diferente das duas anteriores. Assim, o problema da construção do espaço urbano no romance coloca-nos frente a uma

caleidoscópica visão, em que cada faceta expressará, via de regra, uma determinada visão do social. Claro está que as coisas não se passam de forma mecânica, mas — tomadas as devidas precauções — dependendo da construção do espaço urbano, estaremos diante de uma ou outra visão de mundo.

As análises concretas colocarão sempre, entre seus principais objetivos, captar a forma como o espaço urbano foi tematizado, para poder, em consequência, saber a partir de que valores a cidade é representada.

Resta saber, dentro de tal espaço, onde se situa a literatura e, em especial, o romance.

## A LITERATURA NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX

A literatura nessa quadra, é preciso reiterá-lo, é produzida e consumida por uma mesma classe social, dentro da qual se dá seu processo de circulação. Dentre os poucos brasileiros, pouquíssimos são, nessa época, alfabetizados e, dentre estes, quantos serão leitores de literatura? Não dispomos de dados estatísticos que sustentem uma afirmação mais sólida, mas os dados relativos às edições, às tiragens e reedições poderão, a seu tempo, ser de imensa valia.

O importante é que se tenha em mente que, numa sociedade com as características da nossa, o consumo dos bens culturais mais elaborados constitui-se num privilégio de poucos. Cada segmento da população terá seus meios e formas de expressão; mas a literatura, tal com a concebemos hoje, era forma de expressão e identificação da minoria letrada do segmento aristocrático do país.

O tempo de lazer, o preço dos livros, o acesso às livrarias e bibliotecas, o hábito da leitura, a escolaridade prévia, tudo isto e muito mais era privilégio de muito poucos. O público leitor, se atentarmos para testemunhos de época, dados sobre edições e informações congêneres, tinha como componente importantíssimo as mulheres. Vejamos alguns:

Estudantes e mulheres, no quadro urbano da sociedade imperial, constituem, pois, o público literário, na sua maior parte. Figuram nos romances, também, como as personagens fundamentais. (SODRÉ, 1982: p.206)

Kidder e Fletcher observam como eram abundantes nas livrarias os trabalhos franceses sobre “ciência, história e... filosofia atéia”: o gosto geral pela leitura se limitava aos “jornais e traduções de romances franceses”;



as senhoras brasileiras liam “a maior parte das obras de ... Balzac, Eugène Sue, Dumas père et fils , George Sand...” Kidder e Fletcher, *Brazil and the Brazilians*, 1857. (HALLEWEL, 1985: p.126-127)

Muita coisa mudara no Brasil entre a Independência e a maioridade de D. Pedro II: João Camilo de Oliveira Torres chega a dizer que esse período assistiu a progressos sociais mais importantes que qualquer outra coisa ocorrida nos cem anos seguintes. O maior deles, no que diz respeito à publicação de livros, foi a valorização da condição da mulher, que criou um público leitor feminino suficientemente numeroso para alterar o equilíbrio do mercado. Até então, o Brasil tinha seguido os costumes impostos pelos mouros a Portugal durante a Idade Média. As mulheres raramente saíam de casa, a não ser para ir à missa, e tinham como únicas ocupações a confecção de renda, o preparo de doces e os mexericos com as escravas da casa. Apenas na década de 30 — e ainda mais tarde nas províncias — o analfabetismo feminino deixou de ser encarado como um sinal de nobreza: esse traço era tido como uma contribuição essencial à moralidade, pois evitava os amores secretos por correspondência! A primeira escola para moças no Rio foi aberta em 1816, mas só em meados do século tornou-se normal para as jovens brasileiras bem-nascidas freqüentar, nas maiores cidades, uma escola elegante (invariavelmente dirigida por um estrangeiro) até os treze ou quatorze anos. Mesmo então, como Elizabeth Agassiz nos revela claramente, a escolha de seu material de leitura era estreitamente circunscrita. (HALLEWEL, 1985: p.87)

Vê-se que, em meio a opiniões díspares, existe uma constante. O público leitor, por excelência, era o feminino. Primeiro porque o romance — como a literatura, de modo geral — encontra seu espaço, em nossa sociedade aristocrática e iletrada, no lazer das mulheres das classes altas. Os homens estão voltados para seus negócios; as mulheres, ociosas, precisam encontrar formas de preencher seu tempo, já que o trabalho doméstico está a cargo das escravas, que não entram na história... Tal interpretação encontra amparo até mesmo em José de Alencar:

A dona da casa, terna e incansável, manda abrir o coco verde, ou prepara o saboroso creme do buriti, para refrigerar o esposo, que pouco há recolhido de sua excursão pelo sítio, e agora repousa embalando-se na macia e cômoda rede.

Abra então este livrinho, que lhe chega da corte imprevisto. Percorra suas páginas para desenfastiar o espírito das cousas graves que o trazem ocupado. (ALENCAR, 1977, v.1: p.255)

Esta passagem consta da carta-prefácio de *Iracema*, dirigida ao Dr. Jaguaribe — mais tarde, senador do Império — seu parente e amigo. Ainda que integre um homem no universo da leitura, fá-lo no quadro descrito: depois de tratar das coisas sérias e para lazer do espírito. Este é o lugar que reserva para o seu romance e para a literatura, de modo geral. Assim, se o público leitor é essencialmente feminino, o romance terá em sua forma as marcas de uma tal matriz. Principalmente porque ele é

escrito exclusivamente por homens. Daí a clara equação: o romance do século XIX é escrito por homens, sobre mulheres e dirigido às mulheres.

Até aí as constatações quanto à existência e ampliação do público leitor feminino, na composição do mercado consumidor de cultura. Entretanto, o sistema debatia-se com a contradição de necessitar da mulher como público leitor e a vigência de um sistema de valores que via na sua alfabetização uma ameaça à ordem vigente, em especial, aos bons costumes familiares.

Há, também, testemunhos dessa situação:

Na primeira metade do século XIX o padre Lopes Gama, um moralista muito conservador, censurou as damas afrancesadas por lerem romances. (MAURO, 1991: p.163)

“Os colégios dos nossos meninos ensinam muito francês, muita filosofia, mas não explicam o padre-nosso”, escreveu em 1861 o padre Pinto de Campos. “Mas a situação nos colégios das moças está ainda mais grave. A mulher pode e deve ser o grande instrumento da regeneração social; para isso, porém, é preciso tirá-la da sua posição atual de ídolo submisso ou de máquina reprodutora. Uma nação é um agregado de famílias: o lar é a mulher. A nova educação feminina é hoje apenas a dos bailes, dos salões, da ostentação, e as que vivem longe das cidades ou não têm fortuna vegetam na ignorância, para no fim ouvirem dizer que a mulher por si só não é nada.” (MAURO, 1991: p.187)

As mulheres situam-se, nesse quadro, como centro das atenções. É a elas que se concentram os olhares, enquanto público consumidor de romances. Mas, com a vertente conservadora que sustenta o sistema social, tais atenções visam, sem dúvida alguma, um objetivo pedagógico: ensinar-lhes o lugar da mulher.

E são os editores os primeiros a tomar consciência prática de tal situação:

O volume de publicações da Paula Brito a elas dirigidas torna evidente que esse editor estava consciente da existência desse novo público leitor feminino, começando com seu primeiro lançamento, em 1832, *A mulher do Simplício*; ou, *A fluminense exaltada*. Esta foi a primeira revista feminina do país e foi impressa por seu velho amigo e mestre, Plancher. Ela subsistiu até 1846, mas sua sucessora, *A Marmota*, durou, com algumas mudanças secundárias de título, de 1849 até 1864, três anos após a sua morte. (HALLEWEL, 1985: p.187)

Assim, antes mesmo de existir o romance brasileiro, já havia uma revista feminina que, entre outros assuntos, incluía a literatura. A longevidade de uma mesma revista, coisa raríssima entre nós nos idos de 1800, é testemunho evidente da solidez de tal público e de seu poder de compra. Não devemos esquecer, também, que, entre outros, Machado

de Assis começou sua carreira de escritor, publicando nas páginas de A Marmota.

Fatos como este reforçam a atenção que deve estar voltada para a íntima relação entre público leitor e forma literária. É Taunay quem nos diz:

Em 1857, talvez 56, publicou O Guarani em folhetim no Diário do Rio de Janeiro, e ainda vivamente me recordo do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue às exclusivas preocupações do comércio e da bolsa, entusiasmo particularmente acentuado nos círculos femininos da sociedade fina e no seio da mocidade, então muito mais sujeita ao simples influxo da literatura, com exclusão das exaltações de caráter político. (...) Quando a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalo, então reuniam-se muitos e muitos estudantes numa república, em que houvesse qualquer feliz assinante do Diário do Rio, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por algum deles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se via (sic) agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação pública de outrora — ainda ouvintes a cercarem ávidos qualquer improvisado leitor. (TAUNAY, 1923: p.238)

Vê-se, a partir do testemunho de um contemporâneo, a forma como a literatura atingia seu público. Neste caso, especialíssimo, o livro de Alencar — um sucesso de público incomparável! — terminou por levá-lo, em 1859, dois anos depois, a uma cadeira na Câmara dos Deputados. Este romance, que teve um papel importantíssimo no quadro da elaboração de nossa identidade nacional, pela sua circulação, faz lembrar o papel desempenhado, hoje, pelas telenovelas: um poderoso instrumento na configuração do imaginário coletivo.

Por outro lado, a própria forma romance ou mesmo a novela tem, como não poderia deixar de ser, sua história entre nós. Costumam citar Teresa Margarida da Silva Horta — uma mulher ! — como uma grande precursora, com a publicação, em 1752, de As aventuras de Diófanos, em Portugal. Estão fora de discussão os méritos de Teresa Margarida e de sua obra, precursora e revolucionária. Apenas o fato de ela haver nascido em São Paulo não faz com que sua obra, escrita e publicada em Portugal, constitua parte do acervo de nossa cultura. Filha de português e paulista, muito jovem parte para Portugal com a família, lá vivendo uma bela existência marcada pela rebeldia e pela insubmissão frente à sociedade patriarcal. Sua obra é expressão de um caráter reto e lutador e tematiza, de meu ponto de vista, contradições e conflitos da sociedade portuguesa, daquele então. Não há apropriar-se da obra, só porque sua autora nasceu entre nós. Assim fosse, a Ucrânia poderia reivindicar toda a obra de Clarice Lispector...

Parece ser que a primeira obra de ficção escrita e publicada, no Brasil, por autor brasileiro seja *Statira e Zoroastes*, de Lucas José de Alvarenga, em 1826.

A Plancher cabe o crédito de haver publicado a primeira novela brasileira, *Statira e Zoroastes*, por Lucas José de Alvarenga, em 1826, um pequeno roman à clef de 58 páginas no estilo francês contemporâneo da ficção didática que buscava divulgar as idéias sociais e políticas do liberalismo. Zoroastes, príncipe do Tibete, concede a seu país os benefícios de uma constituição, da liberdade de imprensa e assim por diante. (HALLEWEL, 1985: p.69)

Pelo resumo de Hallewel, vê-se que nossa primeira ficção parece haver nascido à porta do Paço Imperial...

Em São Paulo, com a criação da Faculdade de Direito, as idéias literárias também fermentavam, o que se traduziu na criação de revistas, como o atesta Frédéric Mauro:

A primeira revista universitária, *O amigo das Letras*, criada em 1830, era consagrada à literatura. Durante a época romântica, os assuntos de maior interesse para os estudantes eram a literatura e as ciências naturais. Em 1833 foi lançada a *Revista da Sociedade Filomática*, dedicada à ciência, às letras e, como anunciava o seu primeiro número, à liberdade, à indústria, à racionalidade e à associação. Outras revistas foram criadas nos anos que se seguiram. Uma delas, *O acaiaba* (1852), até mesmo perdera os extremos do estilo juvenil, manejando a língua portuguesa com uma mestria digna dos maiores nomes da literatura. (MAURO, 1991: p.87)

No Rio de Janeiro, como já havíamos apontado antes, surge, em 1832, publicada por Paula Brito, *A mulher do Simplício*; ou *A fluminense exaltada*, a primeira revista dirigida ao público feminino e que dura até o ano de 1846; “mas sua sucessora, *A Marmota*, durou, com algumas mudanças secundárias de título, de 1849 até 1864, três anos após a sua morte.” (HALLEWEL, 1985: p.87) A importância dessa revista e de seu editor, Paula Brito, para as letras brasileiras não será nunca excessivamente assinalada. Ajudou, estimulou, empregou, contratou para traduções, nossos principais escritores, quando iniciantes:

O exemplo mais famoso desse seu comportamento foi o romancista Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, a quem ele acolheu em sua própria casa, empregou-o em sua loja e finalmente ofereceu-lhe sociedade em seu negócio. O filho do pescador de Teixeira e Sousa, que Paula Brito publicou em 1843, talvez possa ser considerado o primeiro romance brasileiro com algum valor literário.

Entre seus muitos protegidos estava Juvenal Galeno (aclamado como o maior poeta popular do Brasil) a quem ele encorajou a produzir seu primeiro livro de poemas líricos, *Prelúdios*, em 1856. Outro foi o romancista Bruno Seabra. Ele também deu emprego ao poeta Casimiro

de Abreu e ao jovem Machado de Assis, que começou como revisor de provas de Paula Brito e deu início à sua carreira literária como colaborador de *A Marmota Fluminense*. (HALLEWEL, 1985: p.89)

Antes de despontar o romance de ficção, surgiram dois exemplares de romance histórico, assinados por João Manuel Pereira da Silva: *O aniversário de D. Miguel* em 1828, com a chancela do editor Plancher, no ano de 1838, e *Jerônimo Corte-Real*, publicado pelo *Jornal do Commercio*, na forma de folhetins, no ano seguinte. De Justiniano José da Rocha, Plancher publica, ainda em 1839, *Os assassinos misteriosos*. Estes livros, junto com *O filho do pescador*, de Teixeira e Sousa, de 1843, virão a constituir uma espécie de proto-história do romance brasileiro, na formulação da crítica e da historiografia literária vigentes. Proto-história, porque tais obras não são consideradas “fundadoras” do romance brasileiro.

Antes de uma pesquisa mais profunda, com a localização de exemplares — mais do que raríssimos! — de tais obras, será extremamente difícil proceder a uma reavaliação adequada da procedência dessa exclusão branca. Diz-se sempre que não são obras significativas, que não têm mérito literário, que carecem de amadurecimento formal, etc. Resta saber se podem ou devem ser avaliadas com o mesmo metro usado para analisar as produções já engajadas na plataforma do Romantismo, ou, se avaliadas a partir de outros critérios, alcançariam uma importância até aqui despercebida. De qualquer forma, não podem ser excluídas da história do romance brasileiro, já que a amputação não consta entre os métodos históricos considerados sérios...

É, finalmente, no ano de 1844, com o aparecimento de *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicado pela Tipografia Francesa — que lança uma 2ª edição, já no ano seguinte — que a crítica considera haver-se iniciado o romance brasileiro.

É uma indicação, a muitos títulos, graciosa. Nunca se desenvolve uma argumentação sólida para justificá-la. É uma espécie de petição de princípio de nossa historiografia literária. É a evidência pela evidência! Discuti-lo aqui não acrescentaria em muito o que já se sabe. A necessidade de rever esta questão, à luz de outros princípios e argumentos, torna-se, cada vez mais, uma prioridade para nossa historiografia literária. Em tudo e por tudo, carece ela de fundamentação teórica mais sólida, principalmente quanto ao corpus eleito como constitutivo dessa história. Há uma legião de excluídos que merece, seguramente, uma revisão reabilitadora, pois que toda a historiografia da literatura trabalha, curiosamente, com o mesmo corpus estabelecido pela tradição de cada época. Desconheço trabalho que proponha a rediscussão de tal inércia, pelo menos para analisar os critérios ideológicos a partir de que uma determinada obra

alcança cristalizar-se como parte da literatura que permanece. Mas isto já é assunto para outra tese...

A partir desse ponto, e principalmente com Alencar, a forma romance se consolida entre nós, processo que será objeto das análises dos próximos capítulos.

Mas, antes disso, é necessário revisar os caminhos seguidos pelos editores e pela edição de obras de autores brasileiros, para que se possa ter um quadro mais nítido de todo o processo que cerca a produção do romance, entre nós.

A primeira coisa a notar é que, com os tempos conturbados da Revolução Francesa, vários editores, livreiros e vendedores de livros, mestres impressores e homens de negócios, que, conflitados com o novo sistema, buscavam novos ares para respirar, encontraram no Brasil um porto seguro. Nomes como Plancher, Louis Mongie, Hercule Florence, Arnaud Marie Julien Palière, Jean Soleil Saint Amand, Baptiste Louis Garnier e Hippolyte Garnier fazem parte da constituição de uma literatura brasileira, tanto quanto os escritores que nos legaram obras. Foram eles que introduziram, no Brasil, as técnicas tipográficas mais avançadas da Europa, trouxeram a mão-de-obra especializada, aportaram seus capitais e aventuraram-se a publicar. Os brasileiros, como Paula Brito, que se atiraram ao negócio dos livros, antes aprenderam o ofício com os mestres franceses. Ao lado destes, é necessário lembrar os nomes dos belgas Jean Baptiste Lombaerts e seu filho Henri Gustave Lombaerts, do suíço Georges Leuzinger e do alemão Eduard Laemmert. Essa turma criou e consolidou a produção editorial, no Rio de Janeiro. Nem todos têm a mesma importância, mas cada um colocou o seu grão para que a obra fosse levantada.

Um país que, até a chegada da família real, em 1808, estava proibido de ter gráficas e produzir qualquer tipo de impresso, não dispunha de qualquer experiência no ramo, nem mão-de-obra especializada, nem mesmo de contactos no exterior. Os livros que nos chegavam, chegavam prontos para serem consumidos. O século XIX assistia, na Europa, a uma aceleração nas tecnologias do fabrico de papel, de impressão, de gravura, sem precedentes. Nós, isolados, deste lado do Atlântico, admirávamos os produtos bem acabados e nos deliciávamos com a modernidade importada...

Além disso há muitos divertimentos. Na Rua do Ouvidor há um cosmorama, na Rua de São Francisco de Paula outro, e no Largo uma casa aonde se vêem muitos bichos cheios, muitas conchas, cabritos com duas cabeças, porcos com cinco pernas, etc. (MARTINS PENA:p.24)

É a personagem José, da comédia de Martins Pena, Juiz de

paz na roça, que, ao procurar descrever o que é a Corte, para sua noiva, revela o caráter essencialmente ambíguo de nossa modernidade. Tudo o que ele consegue reter em seu discurso é a existência do cosmorama ao lado, e equiparando-se em valor e importância, de aberrações da natureza transformadas em espetáculo. Enfim tudo é a mesma coisa: um espetáculo para os olhos. O cosmorama, segundo Aurélio, pode ser

1. Série de vistas de vários países observadas por aparelhos ópticos que as ampliam. 2. Aparelho com que se observam essas vistas. 3. Lugar onde se expõem.(FERREIRA: p.394)

Como a data provável da escrita dessa peça é a de 1833, não se pode pensar num cosmorama fotográfico, já que:

Louis Jacques Mande Daguerre, b. Cormeilles, France, Nov. 18, 1787, d. July 10, 1851, is the most famous of the several men who invented photography in the 1830s. His process, the DAGUERREOTYPE, which produced a permanent image on silver-coated copper plate treated with iodine vapor, was bought by the French government and announced publicly on Aug. 19, 1839.

Trained as a painter, Daguerre occasionally exhibited publicly; but he was primarily a showman. His elaborate stage designs won him initial fame during the 1820s. He expanded his reputation with the Diorama (opened 1822), a theater for the display of large panoramic views; the impressive illusions of the Diorama were enhanced by dramatic changes in lighting.

In 1824, Daguerre began attempts to fix chemically the image of the CAMERA OBSCURA, which was already widely used as an aid to sketching. He made only minor progress until, in 1826, he heard of similar research by Joseph Nicéphore NIEPCE and, in 1829, joined him in a partnership. Niepce had achieved a crude photograph in 1822. Daguerre, however, did not succeed in perfecting a daguerreotype until 1837, four years after Niepce's death. The invention was received with surprise and acclaim and was soon being used widely. Because Daguerre's process could not produce copies, it was soon replaced by William Henry Fox TALBOT's CALOTYPE, which could produce many prints from a single negative. (GROLIER: 1991)

Como se vê, o que nos deve ter chegado aqui, em tradução livre, deve ter sido o diorama do próprio Daguerre. O que importa, no caso, é que a maravilha que espantou o nosso roceiro devia ser um sistema de leitura óptica de algum material impresso em altíssima qualidade. Eis aí a metáfora preciosa: o mundo como espetáculo. As outras terras, até então objeto dos discursos verbais ou pictóricos, graças às novas tecnologias, surgem diante de nós como se fossem reais. Este o sentido maior das técnicas que nos chegam: trazem inscrito o signo da superioridade dos países matrizes.

E é esta tecnologia que desembarcará na bagagem dos franceses emigrados e de outros aventureiros do capital. Esses homens novos com suas técnicas maravilhosas hão de dominar o mercado tipográfico — ainda incipiente — e lançar as bases da indústria editorial brasileira.

Se começam a arribar desde os anos 20, a edição de livros nacionais só começa bem mais tarde, como nos informa Hallewel:

B.L. Garnier começou também a publicar livros, embora não o fizesse em larga escala antes dos fins da década de 60. (HALLEWEL, 1985: p.128)

A ficção brasileira, seguindo os passos da francesa, encontra seu primeiro e natural caminho de edição, nas páginas dos jornais e das revistas. Ali se publicaram e igualmente se perderam muitas de nossas primeiras produções literárias, no campo do romance. A edição na forma de livro era consequência da primeira, na forma de folhetim.

É evidente que a ocupação das páginas de jornais com narrativas não acrescentava a estes nenhum investimento que não fosse o abrir-lhes um espaço, com a possibilidade de acrescentar e muito o número de seus leitores. Esta prática teve início na França e foi movida por motivos muito pouco literários:

(...) os jornais da época, excessivamente enfadonhos, começaram — por volta de 1827 — a depender das rendas proporcionadas pela publicidade (costume imitado da Inglaterra) e se viram forçados, em consequência, a empenhar-se numa guerra para ampliar a circulação. A solução que eles adotaram foi a de caçar os leitores com o roman-feuilleton, ou ficção em série. A Revue de Paris introduziu a idéia no fim da década de 1820, o que, porém, só se tornou uma prática generalizada por volta de 1836. Nessa ocasião, até mesmo o sóbrio Journal des débats teve o arrojo de publicar em série as Mémoires du diable de Soulié (1837-1838) e os Mystères de Paris de Sue (1842-1843). Para avaliar o que pode ter sido o impacto de um romance-folhetim popular basta vermos o exemplo do Constitutionnel, cuja circulação, após cair de 9.000 exemplares em 1836 para 3.600 em 1844, subiu para 25.000 em 1845-46, graças ao Juif errant de Sue. A publicação na forma de folhetim encorajava os complicados enredos melodramáticos, com cada parte planejada para terminar de forma a deixar o leitor aguardando ansiosamente a continuação. (HALLEWEL, 1985: p.139)

Infelizmente, entre nós não dispomos de estatísticas semelhantes para avaliar o impacto dos folhetins na circulação dos jornais. Deve ficar claro que, nas condições do país — com seu quadro social inteiramente distinto do francês no que diz respeito à dinâmica do mercado, à alfabetização dos leitores, ao hábito de leitura e às condições de acesso aos bens culturais —, o impacto não poderá ter sido tão grande. Os próprios jornais



tinham uma circulação bastante restrita, como já o atestara o Visconde de Taunay:

então reuniam-se muitos e muitos estudantes numa república, em que houvesse qualquer **feliz assinante do Diário do Rio**, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por algum deles, que tivesse órgão mais forte. E **o jornal era depois disputado com impaciência** e pelas ruas se via (sic) agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação pública de outrora — ainda ouvintes a cercarem ávidos qualquer improvisado leitor. [grifos nossos] (TAUNAY: 1923)

Se atentarmos para o fato de que os estudantes constituíam, necessariamente, uma casta de privilegiados na escala social, mesmo entre eles eram raros os que tinham acesso a um simples jornal, que terminava sendo disputado como qualquer mercadoria rara.

Todo esse equipamento era utilizado principalmente para o jornal, cuja circulação crescera de 400 exemplares em 1827 para mais de 4.000 — ou 1.300 a mais do que seu mais próximo rival, o Correio Mercantil — em meados da década de 1840. Por volta de 1871 as vendas do Jornal do Commercio alcançavam 15.000 exemplares. (HALLEWEL, 1985: p.76-77)

Levando-se em consideração que a população do Rio de Janeiro era, em 1830, de aproximadamente 125.000 habitantes, os 400 exemplares do Jornal do Commercio de 1827 compreendiam 0,32% das pessoas da cidade, se cada uma adquirisse um exemplar do jornal. Ou seja, um exemplar para 312,5 habitantes. Já em 1840, a situação melhora bastante: para 137.078 habitantes, 4.000 exemplares; ou seja, um exemplar para cada 34,26 habitantes, perfazendo um total de 2,9% da população. Se, levando em conta a informação acima, acrescentarmos os 2.800 exemplares do Correio Mercantil, em 1840, o quadro seria o seguinte: um jornal para cada 20,45 habitantes, num percentual da população de 4,88. Já, no ano de 1871, o Jornal do Commercio atingia uma tiragem de 15.000 exemplares. Seu crescimento foi de 375% relativamente a 1840. Entretanto, ele agora atinge 5,45% da população, num crescimento de apenas 0,57 ponto percentual.

Estes números todos apenas confirmam que se lia muito pouco no Brasil da época. Se lembrarmos que a Guerra do Paraguai decorreu entre 1865-1870 e que, além disso, a crise do sistema Imperial começava a mostrar as fissuras no edifício do Estado, que a agitação política fazia parte do cotidiano da cidade, o fato de haver apenas cerca de seis leitores em cada 100 habitantes torna-se ainda mais expressivo.

E é nesse quadro que o nosso romance vai ver a luz e crescer, com os poucos nutrientes que o meio lhe podia oferecer. Aqui, à diferença dos países que realizaram uma revolução burguesa, não houve alfabetiza-

ção em massa, o “terceiro estado” não teve acesso à participação política, as assembléias não representavam senão os donos do poder... O romance aqui está condenado a uma participação política equivalente à dos seus produtores e leitores, nem mais, nem menos.

E, além disso, antes dele vieram os folhetins traduzidos que provocavam uma verdadeira ebulição no Velho Mundo:

Outro aspecto dessa imprensa era a influência francesa que reinava sobre as técnicas de impressão e principalmente sobre as idéias. Tal influência já existia antes, mas foi na segunda metade do século XIX que ela atingiu o seu maior vigor. Os autores franceses, Lamartine e Hugo entre outros, ficaram muito na moda. E, principalmente o Brasil importou um gênero literário que fazia furor na França: o folhetim. Muitas obras célebres, sobretudo estrangeiras, publicadas desse modo, fizeram o sucesso desse ou daquela jornal diário, como por exemplo o *Jornal do Comércio*, que publicava Victor Hugo e Eugène Sue. (MAURO, 1995: p.225)

\*

O Brasil, como sempre o fizera, imitou a França, embora não antes de 1839. O pioneiro nas traduções foi um eminente professor, jornalista e representante do Partido Conservador, Justiniano José da Rocha. São dele as versões brasileiras de *Mistérios de Paris*, *O Conde de Monte Cristo* e muitos outros, e trabalhava tão rapidamente que o *Jornal do Commercio* conseguia sua publicação quase simultaneamente com o jornal de Paris: ditando, alternadamente, a dois amanuenses — que se sentavam nos extremos opostos da sala enquanto ele andava, a passos largos, entre um e outro — ele terminou *Mystères de Paris* em um mês e *Monte Cristo* em dois meses e meio!

Embora a grande maioria dos romans-feuilletons brasileiros fosse constituída por traduções — Kidder alega ter lido com atenção o *Jornal do Commercio* de um ano inteiro (circa 1839-40) e registrou apenas uma história escrita por um brasileiro — um estudo feito por Sacramento Blacke revela que o total das obras brasileiras de ficção que apareceram dessa forma ao longo dos anos foi suficiente para tornar o folhetim um importante veículo para o talento literário nacional. O próprio Justiniano José da Rocha escreveu algumas histórias originais, tais como *Os assassinos misteriosos* (1839), *O pária* e outros, todos eles já esquecidos há longo tempo. Entre os primeiros folhetinistas encontramos também os nomes de Martins Penna, Gonçalves de Magalhães e os historiadores Varnhagen e Pereira da Silva. (HALLEWEL, 1985: p.139-140)

Vemos, pois, que, apenas uma década depois que o roman-feuilleton explodiu na Europa, nós já o começávamos a produzir por aqui. E o testemunho, como sempre esclarecedor de Hallewel, mostra como a atividade de tradução tornou-se parte atuante do processo, absorvendo-lhe a velocidade e transformando uma atividade basicamente artesanal em produto industrializado. Na esteira de tal processo, muitos escritores

passaram a ganhar sua subsistência — ou parte importante dela — produzindo traduções.

Havendo criado o hábito da leitura do romance de folhetim e, talvez mesmo, aprendido o ofício na prática da tradução, os brasileiros começaram a colocar a sua produção no mercado. Primeiro nas páginas dos jornais e depois, alguns deles, na forma, mais consagrada e definitiva, do livro.

Mais uma vez o Brasil imitou a França, mas a prática dessas reimpressões foi adotada de forma mais gradual e a proporção de folhetins que acabaram aparecendo na forma de livros foi bastante pequena. Paula Brito publicou alguns trabalhos de Teixeira e Sousa, de Bruno Seabra e de mais um ou dois. De tempos em tempos as publicações eram feitas por outras firmas (ou o próprio jornal, ou por um impressor por encomenda do autor), e havia também importações de Portugal (onde a grande quantidade de folhetins produzidos por Camillo Castello Branco começou a ser publicada sob a forma de livro em 1851) e de obras em português impressas em Paris. Mas só a partir da metade da década de 1860, quando B.L. Garnier começou a publicar obras de ficção, é que tem início uma ampla produção de romances no Brasil sob a forma de livros.

.....

Inúmeros fatores ajudam a explicar o êxito de Garnier. O país continuava a gozar de prosperidade e de estabilidade política (apesar do trauma formidável da guerra do Paraguai). O público leitor estava se expandindo com o grande desenvolvimento da economia brasileira depois de 1850. O público leitor de romances, em particular, estava aumentando e era no campo da ficção, tanto nacional quanto estrangeira, que Garnier dominava o mercado. (HALLEWEL, 1985: p.140-141)

O historiador João Manuel Pereira da Silva, que também escreveu romances históricos, é um dos primeiros exemplos. Seu Jerônimo Corte-Real apareceu no *Jornal do Commercio* em 1839-1840, foi reimpresso como livro por Cruz Coutinho em 1854 e apareceu como edição de Garnier, bastante revisto a partir da série original, em 1864. (HALLEWEL, 1985: p.140)

José Martiniano de Alencar foi muito mais importante para o êxito de Garnier do que Pereira da Silva. Ele era o editor-chefe do *Correio Mercantil* quando começou sua carreira literária publicando Cinco minutos, em capítulos, em seu jornal durante o mês de dezembro de 1856. No dia 1º de janeiro de 1857, continuou com a publicação de *O Guarani*, que teve muito mais sucesso. Este último foi impresso na forma de livro pela gráfica do *Diário do Rio de Janeiro*, de N.L. Vianna no mesmo ano: o primeiro teve que esperar até 1860. Os romances imediatamente posteriores de Alencar, inclusive seu segundo livro de maior vendagem, *Iracema* (1865), foram impressos como livros por Vianna ou por firmas menores como a *Typographia do Pinheiro*, mas em 1864 Garnier já estava publicando as segundas edições de *O demônio familiar* e de sua peça *Asas de um anjo*. Garnier também produziu a segunda (1865) e as cinco

edições subseqüentes de *O Guarani*, e a terceira edição de *Iracema*. Este último trabalho chamou a atenção do explorador Richard Burton, que na ocasião era cônsul inglês em Santos, e a tradução feita para o inglês por sua esposa, Isabel, em 1886 (Londres, Bickers & Son), parece ter sido o primeiro romance brasileiro publicado em inglês. A partir de 1867 quase todos os livros de Alencar — ele escreveu cerca de vinte romances — têm o sinete editorial da Garnier. (HALLEWEL, 1985: p.141)

As citações evidenciam o processo de edição de livros, a partir de narrativas públicas como folhetins na imprensa. A própria publicação prévia na imprensa parecia ser o passaporte do autor para a publicação posterior em livro, sem o vestibular do folhetim. Alencar, mesmo depois da consagração popular de *O Guarani* (1857), teve que esperar até 1865 — oito anos e quatro romances depois! — para ver *Iracema* ter sua publicação direta na forma de livro.

Claro está que isto se alia ao fato de Garnier, o grande pioneiro da edição dos brasileiros, ao lado de Paula Brito, só começar a publicar livros de ficção, sistematicamente, na década de 60. Outros autores, depois do êxito de Alencar e de Macedo, beneficiaram-se de um mercado já em expansão e conseguiram chegar ao livro, sem passar necessariamente pelas páginas de jornais.

Bernardo Guimarães, que na época não ficava muito aquém de José de Alencar em matéria de popularidade, publicou seu primeiro livro, de poemas, na província de São Paulo: *Cantos da solidão* (Tipografia Liberal, 1852), mas Garnier o reimprimiu em 1858, e editou todas as novelas posteriores e antologias de Guimarães até sua morte, inclusive *O ermitão de Muquém*, de 1865, e o grande êxito *A escrava Isaura*, de 1875. Joaquim Manuel de Macedo, autor de livro ainda mais popular, *A moreninha* (1ª edição em 1844, a 2ª em 1845, ambas da Tipografia Francesa), tornou-se também autor da Garnier — a partir mais ou menos de 1869 — assim como Luís Guimarães Júnior e Domingos José Gonçalves de Magalhães, Visconde de Araguaia, quando seus deveres diplomáticos não o obrigavam a permanecer no exterior. O poema épico de Magalhães, *A confederação dos Tamoios*, sua obra mais lembrada, já havia sido publicada por Paula Brito. (HALLEWEL, 1985: p.141-142)

Aos poucos, entretanto, a forma folhetim foi perdendo sua força e seu encanto, sem nunca chegar a desaparecer completamente. Deixou de ser petição de princípio; passou a ser recurso extraordinário...

Os folhetins jamais desapareceram completamente no Brasil. Alguns autores do começo do século XX (Olavo Bilac, Medeiros e Albuquerque, Coelho Netto) recebiam salários regulares dos jornais para os quais colaboraram. Quase todos os romances de Lima Barreto apareceram inicialmente em forma seriada, e *Clara dos Anjos*, seu último só foi publicado na forma de livro em 1948, vinte e quatro anos após sua publicação

na Revista Souza Cruz. O galo de ouro de Rachel de Queiroz foi publicado, pela primeira vez, em capítulos, na revista O Cruzeiro, em 1950, bem como A muralha, de Dinah Silveira de Queiroz, quatro anos mais tarde. A grande moda deste gênero, todavia, não ultrapassou o século XIX e seu declínio já era evidente em 1885, quando os jornais começaram a perceber que relatar crimes de forma sensacionalista constituía um incentivo ainda mais eficaz para aumentar a circulação. (HALLEWEL, 1985: p.140)

Resta verificar se toda a moda do folhetim e o processo de consolidação das editoras, enquanto produtoras de livros de ficção brasileira, resultou na criação de um mercado de trabalho para os autores brasileiros. Os testemunhos costumam ser bastante contraditórios, mas a verdade é que, ainda hoje, são raríssimos os nossos escritores que vivam apenas da literatura, especialmente na forma de livros. Já que, alguns de nossos bons escritores contemporâneos conseguem viver do que publicam, sistematicamente, na imprensa. No século passado, era ainda muito mais difícil...

Por volta de 1870, mesmo um escritor desconhecido poderia receber mais ou menos 70\$000 por mês pela tradução de folhetins do francês, um nome consagrado que produzisse originais brasileiros poderia ganhar 200\$000 por mês — ou seis vezes o salário de um professor de escola rural — o suficiente para que Aluísio de Azevedo vivesse nessa ocasião, exclusivamente de seus escritos.(HALLEWEL, 1985 : p.140)

Tais dados, hoje, traduzem muito pouco, ainda que pudéssemos, num esforço enorme, traduzi-los para Reais. E fica a dúvida cruel: seriam os escritores a ganhar razoavelmente, ou os professores rurais reduzidos à mais extrema das miserabilidades? Não parece haver muita escolha neste tipo de indagações... Além de que, os editores, e em especial os do século passado, nunca foram conhecidos pela sua generosidade no pagamento de autores e tradutores. Além disso é fundamental dizer que Aluísio nunca viveu sem grandes, enormes dificuldades, até conseguir um posto no Itamarati...

Entretanto, Baptiste Louis encontra um apaixonado defensor:

Mesmo que Garnier tenha sido tão miserável quanto Senna e outros insistem, permanece o fato de que ele pagava direitos autorais regularmente, não apenas aos tradutores mas também aos autores brasileiros, e se ele podia agir assim por frio cálculo comercial mais que por idealismo patriótico, então ele estava fazendo mais que qualquer outro para alicerçar solidamente a literatura de sua pátria de adoção.(HALLEWEL, 1985: p.138)

A longa ligação de Garnier com Machado de Assis é uma prova de que esse editor era capaz de reconhecer real talento literário num escritor que não fazia qualquer esforço para conquistar popularidade fácil e de que estava disposto a apoiá-lo. Não que essa ligação tenha sido desvantajosa para qualquer dos dois: sua primeira manifestação, Chrysalidas (1864),

vendeu 800 exemplares em um ano e todos os trabalhos posteriores de Machado de Assis tiveram edições de mil ou mais exemplares: boas marcas se comparadas com as tiragens citadas por Werdet para os romances franceses, que eram de apenas 500 exemplares, mesmo dos romances de Dumas e de Kock, apenas uma década antes. **Os acordos financeiros**, bastante justos no início (\$150 por exemplar de *Chrysalidas*, com 178 páginas, mais 43 exemplares grátis), **tornaram-se indiscutivelmente generosos** quando ficou patente que as vendas eram certas: para Helena, um romance de 330 páginas, publicado em outubro de 1876, por 2\$000, Machado de Assis recebeu 600\$000. Como ele conservou os direitos autorais, este **foi um pagamento magnânimo seja qual for o padrão que se utilize para julgá-lo**, embora, é claro, ninguém possa esperar ficar rico com o recebimento de direitos autorais sobre algumas centenas de exemplares. Quincas Borba, anteriormente publicado em capítulos na revista quinzenal *A Estação*, entre 1886 e 1891, e publicado após uma considerável revisão, como um livro de 433 páginas, em novembro de 1891, **foi contratado nas mesmas condições** [grifos meus]. (HALLEWEL, 1985: p.142)

Por outro lado, é o mesmo Hallewel, que já nos havia informado que Joaquim Manuel de Macedo teve todas as suas obras, a partir de 1869, editadas por Garnier, quem nos diz que:

Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo, autor de *A moreninha*, de grande vendagem, morreu pobre em 1882, embora muitos de seus livros ainda estivessem sendo reimpressos e ainda vendessem bastante bem vendidos pelos padrões de então. (HALLEWEL, 1985: p.138)

Quer parecer que Hallewel, excelente em tantas coisas, se deixa aqui trair pelos referentes culturais de sua origem. Não parece crível que pesquisador tão sério e arguto, tão bem documentado e tão rigorosamente metódico tenha produzido uma versão romanceada das condições financeiras de nossos escritores, em pleno século XIX...

A verdade é que, as precárias condições de sobrevivência de nossos escritores — fora de uma colocação no aparelho do estado — são coerentes com todo o quadro econômico e social que vimos tentando rasculhar, de modo absolutamente simplificado e esquemático. Os precários argumentos que aqui levantamos, apenas como uma primeira abordagem capaz de edificar um ponto de partida para se poder pensar o romance brasileiro, seguramente encontram sustentação em toda uma extensa produção historiográfica contemporânea.

A verdade é que o nosso romance no século XIX é produzido e lido no quadro de uma sociedade extremamente cristalizada, onde as distinções sociais e as diferenças de sorte são cruelmente sublinhadas por uma classe dirigente aristocrática e, ao que parece, empenhada apenas na sua própria sobrevivência e reprodução enquanto detentora do poder do

estado.

Assim não há esperar que ele tenha um comportamento idêntico ao romance europeu que navega por outras águas e tem outras rotas, sustentadas por um processo de democratização efetivo do qual, ainda hoje, nós estamos muito distantes...

# *Allegro ma non troppo*



# ALENCAR, ALENCARES...

---

Nenhum escritor teve em mais alto grau a alma brasileira. E não é só porque houvesse tratado assuntos nossos. Há um modo de ver e de sentir, que dá a nota íntima da nacionalidade, independente da face externa das cousas. (ASSIS, 1962a : p. 625)

Tentar entender a obra de romancista de José de Alencar significa, antes de mais, compreender que estamos diante de um amplo quadro descritivo do Brasil da segunda metade do século XIX.

Na verdade, a sua obra de ficcionista obedece a um plano, ao que tudo indica, preconcebido, principalmente, se dermos crédito ao próprio escritor quando, em 1872, no prefácio a *Sonhos d'Ouro*, diz:

A literatura nacional que outra cousa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização?

O período orgânico desta literatura conta já três fases.

A primitiva, que se pode chamar de aborígene, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalaram a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou.

Iracema pertence a essa literatura primitiva, cheia de santidade e enlevo, para aqueles que veneram na terra da pátria a mãe fecunda — alma mater, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam.

O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido.

Ao conchego dessa pujante criação, a têmpera se apura, toma alas a fantasia, a linguagem se impregna de módulos mais suaves; formam-se outros costumes, e uma existência nova, pautada por diverso clima, vai surgindo.

É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a independência.

A ele pertencem o Guarani e as Minas de Prata. Há aí muita e boa messe a colher para o nosso romance histórico; mas não exótico e raquítico como se propôs a ensiná-lo, a nós beócios, um escritor português.

A terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe dêem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões hoje tão acesas, de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não o podem pelo braço.

Neste período a poesia brasileira, embora balbuciante ainda ressoa, não já somente nos rumores da brisa e nos ecos da floresta, senão também nas singelas cantigas do povo e nos íntimos serões da família.

Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver brasileiro. Há, não somente no país, como nas grandes cidades, até mesmo na corte, desses recantos, que guardam intacto, ou quase, o passado.

O Tronco do Ipê, o Til e o Gaúcho, vieram dali (...)

.....  
A importação contínua de idéias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força de comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização.

.....  
Desta luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira, são reflexos Lucíola, Diva, A Pata da Gazela, e tu, livrinho, que aí vais correr mundo com o rótulo de Sonhos d'Ouro. (ALENCAR, 1977d, v. 6: p. 165-166)

A citação, extensa por certo, justifica-se porque aí se expressa, de forma clara e incisiva, a teoria do romance em que se ampara José de Alencar, na construção de sua obra.

Sendo este texto de 1872, quando o autor contava já com 43 anos, dos 48 que passaria entre nós, já estava consagrado pelo público leitor — ainda que não pela crítica, sempre em atraso... — e já publicara

parte essencial de sua obra, pode levantar, como de fato levantou, suspeitas quanto à sua autenticidade. Não poucos críticos viram aí uma mera pose para a posteridade, uma forma de discurso narcísico que construiria a imagem de uma obra planejada que teria, na verdade, sido escrita aos ventos do acaso...

É inútil polêmica adentrar por esse campo. O que em verdade interessa é daí extrair as concepções de romance e de literatura que Alencar assumia explicitamente como suas e verificar até onde foi ele fiel, na criação artística, aos ideais abraçados pela sempre traidora razão.

O que salta à vista, numa primeira aproximação, é que a literatura e a pátria são lidas através da dicotomia corpo/alma, tão cara à tradição cristã, em que a literatura é a parte espiritual e a pátria assume uma corporeidade que a aproxima do conceito moderno de nação. Esta alma teria transmigrado, junto com a raça ilustre, para este solo virgem. Anote-se, e não de passagem, que a presença dos índios — que presença? — não é registrada. Tudo não passa de um “consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido”. É com a terra que se casam os colonizadores, para dela fazer a “mãe fecunda”. Qualquer semelhança com a trama de *Iracema* não será, seguramente, mera coincidência...

O romance será, então, a expressão dessas bodas agrícolas, em que o colonizador recebe da terra americana a virgindade e a fecundidade, marcas imprescindíveis a uma boa esposa. O mais são as fases por que passará esse consórcio, rematando, no final, com a ausência de qualquer referência aos habitantes originais destes campos do Senhor...

Estes ficam confinados na fase primitiva ou aborígine, numa clara metáfora de seu destino posterior, na literatura ou fora dela. É um espaço de onde a história está excluída: ela só chega, coincidentemente, com o homem branco. Nessa época ele ainda não havia escrito *Ubirajara*, que é de 1874, mas que se enquadra à perfeição no modelo descrito.

Assim, o conjunto de sua ficção é organizado e hierarquizado em três fases distintas, relativamente à temática abordada: a primitiva, a histórica e a da infância da literatura.

Não é ocasional, então, que *Iracema*, que tematiza o momento do encontro, seja alocado por Alencar, na fase primitiva, e *O Guarani*, na fase histórica, que haveria de culminar, em 1873 e 1874, com a publicação do primeiro e segundo volumes, respectivamente, de *A guerra dos mascates*.

Toda a sua ficção urbana restante é por ele enquadrada na fase

da infância da literatura brasileira, o que o entroniza na posição de pai, já então, ao que parece, assumida. É comum, nas suas obras, o uso do bordão da paternidade para referir-se a seus livros, mas que o faça em relação “à nossa literatura” é, ao que eu saiba, a primeira vez!

Entretanto, o importante é que esse texto apresenta a produção de sua obra de uma maneira lógica e convincente. Ali se expõe um plano de construção de seus romances obedecido, conscientemente ou não, desde o começo.

Que me perdoem os críticos mais céticos, mas seria muito difícil, para não dizer impossível, que um autor construísse uma obra composta de vinte livros de ficção, com a coerência com que o fez Alencar, sem uma prévia planificação e sem uma visão de mundo capaz de dotar o conjunto de coerência e de verossimilhança.

O espírito de Alencar percorreu as diversas partes de nossa terra, o norte e o sul, a cidade e o sertão, a mata e o pampa, fixando-as em suas páginas, compondo assim com as diferenças da vida, das zonas e dos tempos, a unidade nacional de sua obra. (ASSIS, 1962b, p. 625)

É Machado de Assis, outra vez e no mesmo texto — seu discurso quando do lançamento da primeira pedra da estátua de Alencar —, quem primeiro descortina o caráter nacional de sua obra. Caráter que lhe permitiu cobrir, com suas personagens e tramas, aquilo que se conhecia como Brasil, no tempo e no espaço.

Depois dele os saudosos Augusto Meyer, mestre inesquecível, e Heron de Alencar ratificam sua opinião:

...Alencar soube esboçar a largo traço um grandioso afresco, que não encontra paralelo na ficção americana. (MEYER, 1964)

O que é particularmente importante, nesse esboço de classificação, é o fato de haver Alencar tentado a elaboração de uma obra esquematizada de modo a abranger todas as fases do nosso desenvolvimento histórico. (ALENCAR, 1986: p. 257)

Tal unidade e coerência não se deram por uma casualidade do destino. Há um dado, cuidadosamente escamoteado pela crítica brasileira, relativo à sua biografia, que poderá trazer muita luz sobre a questão.

Alencar tinha em mente um projeto muito claro de, com sua ficção, desenhar a largos traços o esboço de nossa identidade nacional ou de uma pátria brasileira, como muito bem a denominou Cavalcanti Proença. (PROENÇA, 1977: p. XVIII)

Não se pode passar ao largo do fato de que ele alimentou e desenvolveu, durante a maior parte de sua vida, um projeto político. Aos vinte

e cinco anos, em 1854, começa a militar no jornalismo, como folhetinista, no *Correio Mercantil*. Aos trinta, já o encontramos deputado, pouco mais de um ano após a morte do senador José Martiniano de Alencar, seu pai. Com 39 anos é nomeado Ministro da Justiça, no Gabinete Itaboraí, em 16 de julho de 1868. No ano seguinte, candidata-se e elege-se ao Senado do Império, mas Dom Pedro II recusa-se a nomeá-lo, gerando a crise que o levará a renunciar ao ministério, em janeiro de 1870. Depois disso, continua na Câmara, fazendo oposição ao Imperador, ainda que desiludido e amargurado, considerando-se um ancião e entregando os pontos à morte que o leva, pouco depois, em 1877.

Vê-se, por aí, que não é episódica sua incursão pela política. É toda uma vida dedicada aos negócios públicos que, felizmente, não impediram o desenvolvimento de uma brilhante carreira de escritor.

Vinte livros de ficção, em vinte anos de atividade literária, é um belo balanço, no qual não está incluída sua produção teatral, ensaística, jurídica e política. Foi um espírito irrequieto e extremamente fecundo, conseguindo aliar uma intensa atividade política e parlamentar a uma disciplinada carreira de escritor.

Tais fatos evidenciam que sua produção literária não poderia ficar incólume à sua atividade como homem público. Toda sua obra está atravessada por um enorme interesse pelos problemas da sociedade brasileira, na ótica que podia exercer um homem do nosso século XIX, membro da aristocracia social e da aristocracia do espírito. Mas que, nem por isso, é uma ótica necessariamente conservadora, na perspectiva daquele então.

O conjunto de seus romances trabalha uma gama de temas que, praticamente, cobre toda extensão daquilo que se considerava o Brasil. Assim, sua obra de romancista se espalhará por regiões e problemas os mais diferenciados, desde que os una a noção de pátria brasileira. Seja a temática urbana (*Cinco minutos*, *Viuvinha*, *A pata da gazela*, *Sonhos d'ouro*, *Encarnação*, *Lucíola*, *Diva e Senhora*); seja a rural (*O gaúcho*, *O tronco do ipê*, *Til e O sertanejo*); a presença do indígena (*O Guarani*, *Iracema*, *Ubirajara*); o romance histórico (*As minas de prata*); sejam as crônicas romanceadas (*O garatuja*, *O ermitão da Glória*, *A alma do lázaro*, *A guerra dos mascates*), sempre há em Alencar o projeto de construir, no plano da ficção, uma pátria brasileira.

Por outro lado, ao afirmar que “É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor”, Alencar está assumindo que a nova nação é uma continuidade histórica com o passado colonial, apenas renovada pela simbiose com a terra americana, já que não com os seus

habitantes.

O que se evidencia aí é que, numa conjuntura histórica em que se havia processado a independência política, os artistas, de modo específico, e os intelectuais, de modo mais amplo, estavam diante de um dilema de difícil resolução: o que significa ser brasileiro? O que nos identifica como nação e nos diferencia da matriz colonial? Que traços fazem dos brasileiros alguma coisa de específico frente à diversidade de culturas, quer as externas, pela diferença espacial, quer as internas, com as quais têm de conviver no dia a dia? Enfim, o que é que caracteriza nossa identidade nacional?

O movimento Romântico, entre nós, nasce sob o signo dessa tarefa; desde as suas primeiras manifestações, essa é a preocupação central. A tentativa de criar uma literatura que fosse caracteristicamente brasileira inscreve-se nesse quadro de preocupações. O grande problema, para o qual talvez não tivessem atentado, conscientemente, é que para criar uma literatura brasileira era absolutamente indispensável atribuir-se um significado pleno ao adjetivo brasileiro. E parece ser que toda a nossa cultura, desde os anos 30 do século passado, tem se esforçado, de uma maneira ou de outra, para dar resposta a essa questão, que permanece em aberto até os dias de hoje. Nesse sentido, a Semana de Arte Moderna de 22, o Cinema Novo, a Bossa Nova, a Tropicália e todos os demais movimentos de alguma consistência não foram senão tentativas de dar uma resposta a essa questão permanente, que emerge com tanto mais força, quanto mais grave é a crise conjuntural por que atravessa o país.

Os nossos escritores de meados do século XIX já se defrontavam com este problema, com a agravante de necessitarem repudiar a origem portuguesa, tão recente, tão presente e tão incômoda ainda! Assim, as suas tentativas de criar, no campo simbólico, uma ascendência indígena respondem à necessidade de encontrar uma origem e uma tradição diferentes daquelas que, efetivamente, haviam nos forjado enquanto nação e enquanto cultura. A adoção de uma natureza tropical como imagem da pátria tem as mesmas raízes e motivações. Nem nos deixa mentir o festejado poeta:

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá;  
As aves que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas têm mais flores  
Nossas flores têm mais vida,  
Nossa vida mais amores. (DIAS, 1960: p. 12)

Toda a saudade da pátria resume-se à saudade de uma determinada paisagem, pois a isto, pelo menos no momento e na percepção do poeta, resume-se a diferença essencial entre o cá e o lá. E toda a retórica romântica, construindo uma paisagem idílica e erotizada, não faz outra coisa senão reforçar a visão do paraíso que impregna, da primeira à última letra, a Carta de Caminha.

Heron de Alencar vê esse momento assim:

No Brasil, o caminho não foi o mesmo. E o nosso fenômeno, do ponto de vista histórico, e ainda mais do que o europeu, tem de ser examinado de um ângulo que não suprima a visão dos aspectos mais importantes da nossa vida cultural, política e econômica na primeira metade do século XIX, pois só desse modo será possível chegar a uma compreensão justa e adequada desse período de nossa literatura. E isso simplesmente porque os escritores dessa época, e a sua literatura, são fruto de **fatores mais de ordem política e cultural** no sentido amplo, do que de fatores puramente literários ou artísticos. O nosso Romantismo é mais produto de importação do que resposta a anseios de renovação estética ou simplesmente expressional. Ao cortarmos as amarras que nos prendiam cultural, econômica e politicamente a Portugal, observou-se um **descompasso entre a consciência política e a consciência literária**, e isso é que pode explicar os cinquenta anos de péssima ou de incaracterística literatura, que vão dos poetas mineiros às primeiras grandes obras do Romantismo. A França, com a qual já tínhamos algumas afinidades, passaria a ser o nosso modelo, mas não o assimilávamos de pronto e de logo, por estarmos habituados a uma tradição, que não era a francesa, na qual havíamos plasmado a nossa consciência, formado a nossa personalidade e educado o nosso gosto; e, o que é mais, dessa tradição, a portuguesa, é que havíamos recebido o nosso instrumento de expressão, e, com ele, muito das nossas idéias e dos nossos hábitos mentais. Além disso, ao descobrirmos o Romantismo francês, não podíamos dele aproveitar senão o mais superficial, o mais exterior, **porque era isso que coincidia com nossos sentimentos coletivos de jovem nacionalidade**. O problema mais profundo e mais interior do homem, os sentimentos íntimos e pessoais que deram fama e eternidade aos heróis românticos, tudo isso não podia aqui encontrar muita correspondência, pois o brasileiro apenas nascia àquela época para a independência, não podendo os seus sentimentos ser os mesmos que os dos europeus, resultado do amadurecimento secular de autênticas aspirações filosóficas [grifos meus]. (ALENCAR, 1986 : p. 240-241)

Tem este autor a lúcida consciência de que o problema do Romantismo, no Brasil, é, desde sempre, um problema político. A confluência entre as questões da Independência e da cultura estava sedimentada pela escassa consciência de uma identidade nacional a que ele chama de descompasso entre a consciência política e a consciência literária. A adoção de uma estética, vigente depois da Revolução Francesa, poderia, segundo os nossos autores daquela época, ser um caminho para a construção de uma

pátria nova. Só que não perceberam — e não poderiam fazê-lo, estando dentro do processo — que o problema da identidade assenta no da tradição. Rompendo com a única de que dispunham, não poderiam inventar outra, no plano da teoria ou no da construção de um imaginário, por mais forte que fosse. Entretanto, seu gesto tem um significado e as análises que se seguem tentam desenhar-lhe os contornos mais gerais.

A leitura que desenvolvo parte do suposto de que estes discursos fazem parte de um enorme esforço coletivo para a construção de uma identidade nacional, capaz de preencher o vazio deixado pela negação das tradições lusas, embutida no processo da Independência.



# A VIRGINDADE DA ALMA

---

Lucíola, quarto romance de Alencar, publicado em 1862, seis anos depois de sua estréia e cinco depois do retumbante sucesso de O Guarani, tem características tais que difere, radicalmente, de seus antecessores: a começar pelo tema — a vida de uma cortesã —, no mínimo pesado, para as expectativas da época, povoada de sinhazinhas e moças puras, aspirando a um casamento e namorando sem pensar em contacto corporal algum...

O jovem Alencar, nessa época com 33 anos, encasacado em uma mentalidade conservadora — já era deputado desde os 30! — age com uma habilidade de diplomata, para enfrentar tal desafio, sem macular seu perfil de autor recomendável para as moças de família.

A primeira providência que toma é não assinar o livro: ele aparece tendo como autor G.M. Que saberemos, depois, ser uma senhora já entrada em anos e acima de qualquer suspeita.

Desculpe, se alguma vez a fizer corar sob os seus cabelos brancos, pura e santa coroa de uma virtude que eu respeito. O rubor vexa em face de um homem; mas em face do papel, muda e impassível testemunha, ele deve ser para aquelas que já imolaram à velhice os últimos desejos, uma como que essência de gozos extintos, ou extremo perfume que deixam nos espinhos a desfolha das rosas. (ALENCAR, 1977a :

p. 3-4)

Essa autora, cujos cabelos brancos são a garantia de uma virtude indiscutível — espécie de virgindade recuperada —, pode falar, sem suspeitas, sobre um tema escabroso. Mas a manobra não é tão simples! Em verdade, o complexo processo é descrito em detalhes por Alencar, na nota introdutória do livro:

AO AUTOR

Reuni as suas cartas e fiz um livro.

Eis o destino que lhes dou; quanto ao título não me foi difícil achar.

O nome da moça, cujo perfil o senhor desenhou com tanto esmero, lembrou-me o nome de um inseto.

Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d'alma?

Deixe que raivem os moralistas.

A sua história não tem pretensões a vestal. É musa cristã: vai tri-lhando o pó com os olhos no céu. Podem as urzes do caminho dilacerar-lhe a roupagem: veste-a a virtude.

Demais, se o livro cair nas mãos de alguma das poucas mulheres que lêem neste país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha de figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso terrestre.

Novembro de 1861.

G.M. (ALENCAR, 1977a : p. 2)

Nela, a senhora que assina a autoria dirige-se ao autor, o que poderia parecer de uma redundância limítrofe à idiotia. Mas, ao contrário, é aí que se inicia um jogo extremamente bem urdido. Tudo se passa como se o autor fosse Paulo, a personagem encarregada de narrar a estória, que teria feito chegar o enredo a G.M., na forma de cartas. De posse de tal material — já que o livro é uma narrativa que não assume a forma epistolar — ela teria construído o romance. Nesse jogo de corta-luz, adivinhe quem, misteriosamente, desaparece? O autor verdadeiro que, pelo menos até a 3ª edição, aparecida em 1872, dez anos depois, não havia ainda assumido publicamente tal autoria. Ele mesmo o afirmaria, com todas as letras, num texto de 1873, que, entretanto, só viu a luz em 1893, dezesseis anos depois de sua morte:

Em 1862 escrevi Lucíola, que editei por minha conta e com o maior sigilo. Talvez não me animasse a esse cometimento, se a venda da segunda e terceira edição ao Sr. Garnier, não me alentasse a confiança, provendo-me de recursos para os gastos da impressão.

O aparecimento de meu novo livro fez-se com a etiqueta, ainda hoje em voga, dos anúncios e remessas de exemplares à redação dos jornais. Entretanto toda a imprensa diária resumiu-se nesta notícia de um laconismo esmagador, publicada pelo Correio Mercantil: “Saiu à luz um

livro intitulado *Lucíola*". Uma folha de caricaturas trouxe algumas linhas pondo ao romance tachas de francesia.

Há de ter ouvido algures, que eu sou um mimoso do público, cortejado pela imprensa, cercado de uma voga de favor, vivendo da falsa e ridícula idolatria a um nome oficial. Aí tem as provas cabais; e por elas avalie dessa nova conspiração do despeito que veio substituir a antiga conspiração do silêncio e da indiferença.

Apesar do desdém da crítica de barrete, *Lucíola* conquistou seu público, e não somente fez caminho como ganhou popularidade. Em um ano esgotou-se a primeira edição de mil exemplares, e o Sr. Garnier comprou-me a segunda, propondo-me tomar em iguais condições outro perfil de mulher, que eu então gizava. (ALENCAR, 1977e : p. LXXXV- LXXXVI)

As conclusões a tirar daí são múltiplas e contraditórias. Primeiro, ele afirma haver publicado o livro por sua conta própria e no maior sigilo. Em seguida, lamenta-se pelo desinteresse da crítica e vê nela uma conspiração do silêncio e da indiferença contra ele. Das duas uma, ou o sigilo era do tipo faz-de-conta e todos sabiam quem era o verdadeiro autor, ou então Alencar estaria exigindo da crítica e do público um reconhecimento via estilo literário...

É importante lembrar que, em 1873, quando escreveu esta pequena autobiografia, em todos os sentidos exemplar, havia apenas três anos que renunciara ao Ministério da Justiça, quando o Imperador se negara a nomeá-lo senador, apesar de haver sido eleito em primeiro lugar na lista sêxtupla, para duas vagas pela Província do Ceará. E não deixou apenas o ministério: deixou a política, amargurado, mesmo que continuasse deputado até o fim do mandato. Desenganou-se com a política e com os homens. Passou a assinar o pseudônimo *Sênio*, nas crônicas que publica a partir de então, numa auto-referência, no mínimo, desamorosa.

Um certo vezo persecutório que tresanda desse texto encontra uma explicação, ainda que não uma justificativa, nos fatos referidos. E parece que Alencar perde a mão, nessa passagem! O que há de importantíssimo, ele talvez não tenha percebido: é que *Lucíola*, obra anônima, ganha o favor e o carinho do público leitor, por conta própria e sem apoiar-se em um nome já amplamente consagrado. O fato de a primeira edição, de mil exemplares, ter sido vendida em um ano, como ele mesmo nos informa, é um sintoma de enorme popularidade. Hallelwel, falando de Machado de Assis, nos informa:

Não que essa ligação tenha sido desvantajosa para qualquer dos dois: sua primeira manifestação, *Chrysalidas* (1864), vendeu 800 exemplares em um ano e todos os trabalhos posteriores de Machado de Assis tiveram edições de mil ou mais exemplares: boas marcas se comparadas com as tiragens citadas por Werdet para os romances franceses, que eram de **apenas 500 exemplares, mesmo dos romances de Dumas e de Kock**,

apenas uma década antes. [grifos meus] (HALLEWEL, 1985, p. 142)

E isto que ele nos fala do público francês! Que, via de regra, não pode ser usado como elemento de comparação frente ao nosso, sem transformar tal comparação em explícita covardia...

Retornando ao problema anterior, Alencar queixa-se do silêncio da crítica, queixa-se da imprensa, mas incensa seu público. Há aí o cruzamento de dois discursos: o político e o amoroso. A sua relação com o público é um caso de amor, quase à primeira vista. Seu segundo livro explode nos corações e sensibilidades do nosso século XIX, quando ainda contava com apenas 28 anos. Já sua relação com a imprensa sempre foi o seu tanto tumultuada...

Ora, se ele mesmo assume haver publicado a obra em sigilo; se usa, não de um pseudônimo, mas de uma pseudo-inicial G.M. para assiná-la; se faz essa santa senhora escolher, para narrador e pretense autor das cartas em que se basearia o livro, a personagem Paulo; se faz tudo isso, estava querendo, realmente, ser identificado como o autor de obra tão comprometedora? Será sua zanga, a posteriori, assim tão verdadeira?

Não parece, pois, na nota introdutória de Diva — publicado com as mesmas pseudo-iniciais G.M., dois anos depois, em 1864, e um ano depois de haver-se esgotado a primeira edição de Lucíola, — é ele quem diz:

A G.M.

Envio-lhe outro perfil de mulher, tirado ao vivo, como o primeiro. Deste a senhora pode sem escrúpulo permitir a leitura à sua neta.

.....

O manuscrito é o que lhe envio agora, um retrato ao natural, a que a senhora dará, como ao outro, a graciosa moldura.

P. (ALENCAR, 1977c: p. 102-103)

Mantém o jogo e o amplia: agora quem envia o manuscrito é um certo **P.**, sem dúvida alguma Paulo, o narrador de Lucíola, que refere na nota à sua vida posterior à história do primeiro livro! Uma personagem extrapola os limites do romance, em que vivia e atuava, e salta para o mundo da literatura do século XIX brasileiro. O que é realmente extraordinário e, mais ainda, que a crítica não tenha pilhado, até aqui, tal estripulia do Conselheiro Alencar. Com esse pequeno movimento no tabuleiro dos discursos, ele faz Paulo assumir existência real — como personagem não mais de um romance ou de uma série deles, mas como personagem da vida literária de então. Que forma mais habilidosa de esconder-se e, ao mesmo tempo, dar verossimilhança realista aos seus enredos!

A referência à neta de G.M., nesta nota, remete ao Capítulo I

de Lucíola, que assim se inicia:

A senhora estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias.

Quis responder-lhe imediatamente, tanto é o apreço em que tenho o tato sutil e esquisito da mulher superior para julgar uma questão de sentimento. Não o fiz, porque vi sentada no sofá, do outro lado do salão, sua neta, gentil menina de 16 anos, flor cândida e suave, que mal desabrocha à sombra materna. Embora não pudesse ouvir-nos, a minha história seria uma profanação na atmosfera que ela purificava com os perfumes de sua inocência; e — quem sabe? — talvez por ignota repercussão o melindre de seu pudor se arrufasse unicamente com os palpites de emoções que iam acordar em minha alma. (ALENCAR, 1977a : p. 3)

Sabe Alencar do teor explosivo de sua narrativa, na sociedade na qual e para a qual escrevia. Além de escolher para autor do livro uma senhora, avó e insuspeita, assume que a própria atmosfera das paixões, com que irá operar, é absolutamente inadequada para jovens e “gentis meninas”. Que a simples exalação de tais lembranças amorosas poderiam “arrufar melindres”. E, para amenizar tais efeitos retardados, ele toma as precauções de praxe e algumas mais. Se lembrarmos, acacianamente, que a nota introdutória de Lucíola antecede ao texto da narrativa e já contém um julgamento da personagem, estaremos exagerando? Por certo que não! É a insuspeita G.M., do alto de sua respeitabilidade, quem afirma — relembremos — antes do livro:

Lucíola é o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos. Não será a imagem verdadeira da mulher que no abismo da perdição conserva a pureza d’alma?

Deixe que raivem os moralistas.

A sua história não tem pretensões a vestal. É musa cristã: vai tri-lhando o pó com os olhos no céu. Podem as urzes do caminho dilacerar-lhe a roupagem: veste-a a virtude.

Demais, se o livro cair nas mãos de alguma das poucas mulheres que lêem neste país, ela verá estátuas e quadros de mitologia, a que não falta nem o véu da graça, nem a folha de figueira, símbolos do pudor no Olimpo e no Paraíso terrestre. (ALENCAR, 1977a: p. 2)

As imagens, relativas a Lúcia, empregadas nesse discurso, são sempre dicotômicas: luz viva / charcos; abismo da perdição / pureza d’alma; nudez do corpo / virtude vestida; nudez artística / folhas de figueira. Por mais cortês que fosse, havia nela um lado cristão e puro. E, ao final e antes que comece a narrativa, transforma-se em musa cristã, vestida de virtude, onde não faltam sequer os símbolos do pudor...

Pedir mais habilidade seria exigir um novo Itamarati!

Se o livro, antes de lido, já recebeu a absolvição e as bênçãos de G.M. — acima de qualquer suspeita, repitamos —, quem ousará condená-lo? O nosso Alencar sabia em que meio se movia e ali estava completamente à vontade.

Mais que isso, há outra faceta a ser analisada, ainda nestas fatias iniciais. De um lado, nosso autor cria metáforas de uma certa facilidade literária, ao considerar que a forma romance seria apenas uma moldura, já que G.M. tomaria os fatos reais enviados por Paulo e, ao produzir os livros, nada mais estaria fazendo do que colocar-lhes uma simples moldura. Aceitá-lo, sem discutir, seria desconhecer as artimanhas narrativas de Alencar. É ele mesmo quem nos diz:

O romance, como eu agora o admirava, poema da vida real, me aparecia na altura dessas criações sublimes, que a Providência só concede aos semideuses do pensamento; e que os simples mortais não podem ousar, pois arriscam-se a derreter-lhes o sol, como a Ícaro, as penas de cisne grudadas com cera. (ALENCAR, 1977e: p. LXIII)

Outro disfarce e outra armadilha, para a leitura ingênua. Alencar está, desse modo, construindo uma verossimilhança ambígua, em que sua autoria se reafirme, sem que ele, como figura pública, comprometa-se mais do que o conveniente. Este o sentido desse jogo de espelhos tão bem armado, que chega a lembrar as construções de Woody Allen em *A rosa púrpura do Cairo*. É a ruptura das fronteiras entre ficção e realidade, seja lá o que signifiquem estes dois conceitos prenhes da mais elaborada ambigüidade.

E tem ele plena consciência do mister a que se propõe:

Receei também que a palavra viva, rápida e impressionável não pudesse, como a pena calma e refletida, perscrutar os mistérios que desejava desvendar-lhe, sem romper alguns fios da tênue gaza com que a fina educação envolve certas idéias, como envolve a moda em rendas e tecidos diáfanos os mais sedutores encantos da mulher. Vê-se tudo; mas furta-se aos olhos a indecente nudez.

Calando-me naquela ocasião, prometi dar-lhe a razão que a senhora exigia; e cumpro o meu propósito mais cedo do que pensava. Trouxe no desejo de agradar-lhe a inspiração; e achei voltando a insônia de recordações que despertara a nossa conversa. Escrevi as páginas que lhe envio, às quais a senhora dará um título e o destino que merecerem. É um perfil de mulher apenas esboçado. (ALENCAR, 1977a : p. 3)

A clareza que tem na distinção entre a língua falada e a língua escrita, remete a questões que só foram discutidas cientificamente bem depois dele, ainda que tal consciência não fosse um privilégio de Alencar: era patrimônio dos bons escritores, na tradição ocidental. Mas, o que im-

porta é que ele, no momento da escrita de Lucíola, assume que o risco de fazer falar a emoção só poderia ser contrabalançado pela “pena calma e refletida”. Emoções, sim; mas filtradas pelo fazer literário e pelos limites da retórica vigente que, como “a fina educação envolve certas idéias”, traça limites entre o dizível e o não-dizível.

Vê-se que Alencar sabia navegar, com mestria, entre os escolhos retóricos da expectativa social que o cercava. Longe dele, apesar de algumas “afoutezas”, romper com os padrões vigentes. Seu problema era outro, como se poderá ver adiante.

Por outro lado, ao término da narrativa, pode-se ler o seguinte:

Terminei ontem este manuscrito, que lhe envio ainda úmido de minhas lágrimas.

Relendo-o, admirei como tivera a coragem de alguma vez, no correr desta história, deixar a minha pena rir e brincar, quando o meu coração estava ainda cheio da saudade, que sepultou-se nele para sempre.

.....

Há seis anos que ela me deixou; mas eu recebi a sua alma, que me acompanhará eternamente.

.....

Estas páginas foram escritas unicamente para a senhora. Vazei nelas toda a minha alma para lhe transmitir um perfume de mulher sublime, que passou na minha vida como sonho fugace. (ALENCAR, 1977a : p. 96-97)

É a confirmação de duas hipóteses. A primeira delas é a da sobrevivência de Paulo ao enredo de sua história; a segunda, a da verdadeira autoria da narrativa. Em nenhum momento, que não seja no pórtico do livro, assinado por G.M., se vê qualquer referência às cartas que Paulo teria escrito e às quais a insuspeita senhora teria dado um tratamento narrativo e literário. Por outro lado, seria extremamente contraditório que um narrador tão apaixonado por sua personagem e pela trajetória que a faz descrever, pudesse ser outro que não ele. E, além do mais, como caberiam nas mãos de G.M. as eróticas e apaixonadas descrições de cenas nada edificantes, para a moral da época?

Tais traços da construção desta narrativa estão apenas a confirmar o jogo de cena construído por Alencar, para esquivar-se da responsabilidade da autoria de uma estória que poderia gerar melindres comprometedores para sua carreira de escritor. E este é um novo ângulo, a partir do qual se pode ler a frustração do autor com o silêncio da crítica. Só poderia ser porque ele, no íntimo, assumia o jogo de corta-luz como um mero expediente de que não esperava uma eficácia tal que o eclipsasse no firmamento da literatura nacional. Ciúmes de pai frente à independência

dos filhos...

Se atentarmos para a sua arquitetura narrativa, poderemos observar alguns dados interessantes.

O primeiro deles diz respeito à construção do tempo: enquanto o narrador situa-se — se tomamos como referência a data de publicação — em 1862, ele constrói um enredo que se desenvolve a partir de 1855, data que aparece explícita no início do Capítulo II, na verdade o primeiro que trata da estória propriamente dita:

A primeira vez que vim ao Rio de Janeiro foi em 1855. (ALENCAR, 1977a: p. 4)

Assim, medeia entre os fatos narrados e o processo de narração um intervalo de seis anos, o que nos é confirmado pelo narrador quando diz que “há seis anos que ela me deixou”. Como se trata de uma ficção, o que o autor pretende com isto é criar, pelo distanciamento entre o narrador e a história narrada, uma filtragem dos fatos pelo desbaste que o tempo se encarrega de fazer nas emoções vividas. É a tal da pena “calma e refletida” do escritor de que nos falava no primeiro capítulo, cujo interesse maior reside no tipo de verossimilhança que é capaz de gerar. Nega-se, assim, uma proposta romântica, em que as emoções vividas e vívidas devem ganhar a página branca com a força do imediatismo, à luz do que se chamava de inspiração. A filtragem, pelo decantar dos fatos ao longo do tempo, é recurso de uma narrativa mais tendente à reflexão do que à inspiração.

Este distanciamento gera dois planos distintos na construção da obra. O do tempo em que se situa o Paulo-narrador e aquele em que habita o Paulo-personagem. Este vive a sua ventura/desventura com a idade de 20 anos, no viço de sua juventude; aquele narra os fatos seis anos depois, quando conta com 26 — para a época, idade de plena maturidade.

O mundo em que se movimenta o narrador constitui um espaço social, com suas leis e seu funcionamento, ao mesmo tempo que o mundo das personagens narradas configura, também, de forma relativamente independente, um simulacro de vida social, sujeita às suas leis e restrições. O que pode ocorrer é que esses dois mundos não coincidam necessariamente.

No caso presente, o mundo de Paulo-narrador está desenhado, de forma direta, na Nota Introdutória, no Capítulo I e no epílogo (sem título), com que se encerra a narrativa, e, de forma esparsa e indireta, em inúmeras passagens em que o narrador, sem romper os limites entre os dois mundos, interfere emitindo opiniões, juízos de valor e comentários a respeito tanto das personagens, quanto da sua virtual leitora G.M. O espaço da narração se nos apresenta de duas formas distintas: primeiro uma reunião social, depois a solidão do escritor. Na festa com que se inicia o



livro, encontramos o narrador, nos seus 26 anos e na sua viuvez espiritual, maduro e castigado pela vida, conversando gravemente com uma senhora já entrada em anos, enquanto gentis-donzelas casadoiras e jovens homens solteiros dão vida ao espaço das relações de conhecimento e aproximação. Paulo não se inclui entre estes últimos; já está fora do jogo, já não tem a disponibilidade pessoal e afetiva para os movimentos matrimoniais que desenham o pano de fundo das reuniões sociais, que nossos romances tematizam à exaustão. Ele, aí, se ocupa de entreter uma conversação que dará origem ao desencadear de suas memórias, plataforma de lançamento de sua narrativa. Se irá tratar de um assunto considerado escabroso, vai fazê-lo numa situação de análise de coisas passadas, para delas extrair algum ensinamento socialmente aplicável. Tanto é assim que recusa-se a narrar de viva voz, para não provocar arrufos no melindre da gentil menina de 16 anos, neta de sua interlocutora e futura autora do livro. Todo este cuidado deve ser pensado em comparação à personagem Lúcia — lá no espaço da narrativa — que, aos quinze, já se havia prostituído... Já, aqui, no espaço da narração, toda a conversa gira num ambiente em que se procura não

romper alguns fios da tênue gaza com que a fina educação envolve certas idéias, como envolve a moda em rendas e tecidos diáfanos os mais sedutores encantos da mulher. Vê-se tudo; mas furta-se aos olhos a indecente nudez. (ALENCAR, 1977a, p. 3)

E isto porque o narrador procura justificar-se, frente à sua interlocutora de algum tipo de comportamento, considerado incompatível com os padrões ali aceitáveis.

A senhora estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação de seu luxo e extravagâncias. (ALENCAR, 1977a, p. 3)

O narrador e sua interlocutora, já no pórtico do livro, procuram absolver a personagem e demonstrar que, se seu comportamento era inaceitável do ponto de vista social, havia uma dimensão ética oculta que, se não o justificava, tornava-o explicável e, com isso, educativo. Afinal, não é Lúcia musa cristã que vai trilhando o pó, com os olhos no céu?

A dimensão ética do espaço da narração dará o tom da narrativa que se segue. E não poucas vezes o narrador tornará explícitas suas opiniões a respeito.

Se tivesse agora ao meu lado o Sr.Couto, estou certo que ele me aconselharia para as ocasiões difíceis uma reticência. Com efeito, a reticência não é a hipocrisia no livro, como a hipocrisia é a reticência na sociedade?

Sempre tive horror às reticências; nesta ocasião antes queria desistir do meu propósito, do que desdobrar aos seus olhos esse véu de pontinhos, manto espesso, que para os severos moralistas da época aplaca todos os escrúpulos, e que em minha opinião tem o mesmo efeito da máscara, o de aguçar a curiosidade.

Por isso quando em alguns livros moralíssimos vejo uma reticência, tremo! Se uma curiosidade ingênua de 15 ou 16 anos passar por ali, não verá abrir-se em cada um desses pontinhos o abismo do desconhecido?

A minha história é imoral; portanto não admite reticências; mas tenho um desvanecimento, pouco modesto, confesso. Caso a senhora cometesse a indiscrição de ler estas páginas a alguma menina inocente, talvez chegasse ao fim sem uma única pergunta. A borboleta esvoaça sem pousar entre as flores venenosas, por mais brilhantes que sejam; e procura o pólen no cálice da violeta e de outras plantas humildes e rasteiras. O espírito da moça é a borboleta; o seu instinto a castidade.

Entretanto, se este manuscrito tivesse de sair à luz pública algum dia, e um editor quisesse dar ao pequeno livro passaporte para viajar das estantes empoeiradas aos toucadores perfumados e às elegantes banquinhas de costura, bastaria substituir certos trechos mais ousados por duas ordens de pontinhos.

A que se reduz por fim de contas a moral literária! Ao mesmo que a decência pública: a alguns pontos de mais ou de menos. (ALENCAR, 1977a, p. 24)

Expõem-se aí, claramente, os padrões que governam o processo da narrativa. Se o assunto é escabroso, o seu tratamento é rigorosamente enquadrado nos padrões vigentes. Reconhece que não é leitura adequada para moças inocentes; mas não estaria, com isso, contraditoriamente, aguçando a curiosidade pela leitura? É possível. Mas sem ofender os bons princípios, é claro.

Há em Alencar uma constante preocupação em manter os padrões morais, reforçando-os, e, ao mesmo tempo, denunciar a falsa moral vigente. Como entendê-lo? É simples: o que ele defende não é a sociedade de seu tempo tal e como ela se apresenta; defende a sociedade como ela poderia e deveria ser. É este o sentido pedagógico que atravessa toda sua obra. Ele deseja contribuir para solidificar e cristalizar valores que, se existem, não são cumpridos como deveriam. O que ele escreve assume, então, a postura de um espelho em que os leitores — e, em especial, as leitoras — devem buscar elementos de identificação, quer social, quer moral.

A metáfora das borboletas pareceria contradizer tal necessidade, já que o instinto da castidade as levaria a evitar as flores venenosas. Tudo jogo de cena. É exatamente para as borboletas que ele escreve e para elas é que volta as suas atenções, tentando mostrar-lhes a que conduz uma conduta, como a de Lúcia, que se afasta dos padrões da moralidade aceita.

Tanto é assim que, se ele escreve sobre um tema escabroso, fá-lo para tentar santificar um assunto que, em si, nada tem de santo. E o caminho escolhido é sempre o mesmo: o amor, de preferência descarnalizado.

Todo o desenrolar da narrativa estará amparado nessa premissa, que é a nova face de um mesmo processo moralizador, como veremos.

Com efeito, a personagem central é um ser bifronte e tem, mesmo, dois nomes: Lúcia e Maria da Glória. A primeira é a cortesã; a segunda, a moça recatada e pura. E elas se apresentam não apenas numa sucessão temporal, o seu tanto esquizofrênica, mas num amálgama complexo e que depende do olhar de quem as vê, para perceber o que é ganga e o que é diamante do mais alto quilate. Se quem a vê é o ancião lúbrico, só enxergará nela a bacante despudorada; se, por outro lado, são os olhos apaixonados de Paulo-narrador, ele verá, quase sempre, o anjo de pureza que nela, apesar de tudo, habita.

Mas tudo isso vem em pedaços e ao longo da estória. Mas é sintomático que a primeira aparição em cena da personagem feminina — ainda que não a primeira na ordem cronológica — se dê no adro do Outeiro da Glória, no dia da padroeira, em que a mundana cedera o lugar à Maria da Glória que vai à Igreja confirmar sua fé e piedade cristãs.

Paulo, ao vê-la, vê Maria da Glória:

A lua vinha assomando pelo cimo das montanhas fronteiras; descobri nessa ocasião, a alguns passos de mim, uma linda moça que parara um instante para contemplar no horizonte as nuvens brancas esgarçadas sobre o céu azul e estrelado. Admirei-lhe do primeiro olhar um talhe esbelto e de suprema elegância. O vestido que o moldava era cinzento com orlas de veludo castanho, e dava esquisito realce a **um desses rostos suaves, puros e diáfanos** que parecem vão desfazer-se ao menor sopro, como os tênues vapores da alvorada. Ressumbrava na sua muda contemplação doce melancolia, e não sei que **laivos de tão ingênua castidade**, que o meu olhar repousou calmo e sereno na mimosa aparição.

— Já vi esta moça! disse comigo. Mas onde?... [grifos meus] (ALENCAR, 1977a: p. 5)

O cenário é propício à extravasão romântica e, dentro dele, surge a aparição ideal e Paulo a vê com os olhos do coração. Ela, de sua parte, mira no horizonte o seu passado perdido:

Partimos às 4 horas da madrugada numa falua, que atravessou rapidamente a baía e levou-nos à praia de Icaraí. Não sei se ainda aí existe um velho casebre escondido no mato e habitado por uma velha e dous filhos, que nos hospedaram, ou por outra, nos deram sombra e água fresca.

.....  
Depois do almoço ela tomou-me pelo braço:

— Foi nesta casa que eu nasci, disse-me ela. Não era então velha como hoje está. Tudo muda; tudo passa!

Mostrou-me o lugar onde seu pai costumava trabalhar, onde sua mãe cosia; lembrava-se de todos os cantos, do lugar de cada móvel, da idade de cada fruteira, dos menores incidentes passados nesta área da terra.

— Fazem sete anos que deixei este lugar; parece-me que foi ontem. Quando venho aqui alguma vez, acho viva e fiel a minha infância tão feliz! Recorda-se da Glória? De lá olhei para esta praia. O senhor estava perto de mim. Mal pensava que três meses depois aqui viríamos juntos! (ALENCAR, 1977a: p. 77)

Dá-se a identificação que perdurará ao longo da narrativa. Pois quem está na Glória e em Icarai é Maria da Glória, não Lúcia. É no adro da igreja que Paulo, recém-chegado à Corte, é a ela apresentado por um amigo comum, o Sá. O primeiro, deslumbrado, indaga:

— Quem é esta senhora? perguntei a Sá.

A resposta foi o sorriso inexprimível, mistura de sarcasmo, de bonomia e fatuidade, que desperta nos elegantes da corte a ignorância de um amigo, profano na difícil ciência das banalidades sociais.

— Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?...

Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência. Só então notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade. (ALENCAR, 1977a: p. 5)

Como num passe de mágica, o narrador passa do embevecimento à indignação. Quando os valores sociais se interpõem entre ele e Maria da Glória, passa a ver nela a figura de Lúcia. O preconceito social se exprime na observação de que uma mulher desacompanhada só poderia ser o que o seu desamparo social revelava. Por outro lado, a observação de Sá, enciclopédia de mundanidade, revela uma outra faceta do mesmo problema. Ao afirmar que ela não era uma senhora, desqualificava-a social e moralmente; mas, ao dizer que é, ao contrário, uma mulher bonita, está sugerindo que a beleza, o erotismo e o prazer só se encontram nessas mulheres “perdidas”. Tese, aliás, que será sustentada por muitas outras narrativas, e não só dentre as pertencentes ao chamado Romantismo. O prazer e a instituição não podem ser encontrados juntos nesse universo de convenções e repressões que se chama a “boa sociedade”.

Esta visão inicial será reiterada muitas vezes, mas é sintomática a segunda que, na ordem da cronologia, é a primeira:

Quando apaguei a vela ao deitar-me, na dúbia visão que oscila entre o sono e a vigília, foi que desenhou-se no meu espírito em viva cor a reminiscência que despertara em mim o encontro de Lúcia. Lembrei-me

então perfeitamente quando e como a vira pela primeira vez.

Fora no dia de minha chegada. Jantara com um companheiro de viagem, e ávidos de conhecer a corte, saímos de braço dado a percorrer a cidade. Íamos, se não me engano pela Rua das Mangueiras, quando, voltando-nos, vimos um carro elegante que levavam a trote largo dous fogosos cavalos. Uma encantadora menina, sentada ao lado de uma senhora idosa, se recostava preguiçosamente sobre o macio estofado, e deixava pender pela cobertura derreada do carro a mão pequena que brincava com um leque de penas escarlates. Havia nessa atitude cheia de abandono muita graça; mas graça simples, correta e harmoniosa; não desgarrado com ares altivos decididos, que afetam certas mulheres à moda.

.....  
Recebi pois essa primeira impressão com verdadeiro entusiasmo; e a minha voz habituada às fortes vibrações nas conversas à tolda do vapor, quando zunia pelas enxárcias a fresca viração, minha voz excedeu-se:

— Que linda menina! exclamei para meu companheiro, que também admirava. Como deve ser pura a alma que mora naquele rosto mimoso!

.....  
Nunca lhe sucedeu, passeando em nossos campos, admirar alguma das brilhantes parasitas que pendem dos ramos das árvores, abrindo ao sol a rubra corola? E quando ao colher a linda flor, em vez da suave fragrância que esperava, sentiu o cheiro repulsivo de torpe inseto que nela dormiu, não a atirou com desprezo para longe de si?

É o que passava em mim quando essas primeiras recordações roçaram a face da Lúcia que eu encontrara na Glória. Voltei-me no leito para fugir à sua imagem, e dormi. (ALENCAR, 1977a: p. 6-7)

Quem, a princípio, seus olhos apaixonados e apaixonantes vêem é Maria da Glória, sem sequer suspeitar da existência de Lúcia. Ao contrário, ao qualificá-la, descarta os comportamentos observáveis em certas “mulheres da moda”. E é ela “uma encantadora menina”, em flagrante contradição com a “senhora” que ele vê na Igreja da Glória, mas as duas estão marcadas pela pureza e pelo pudor. E, nas duas cenas, a passagem do enlevo para a indignação obedece a um mesmo tipo de movimento. Só que aqui, interrompe-se a narrativa, para fazer irromper o espaço da narração. É o narrador, dirigindo-se à sua interlocutora, quem constrói a metáfora, de gosto duvidoso, em que execra sua admiração, por sentir-se logrado, mais uma vez, em sua visão e avaliação. Não é tanto por Lúcia ser o que é; é, muito mais, por ele não havê-lo percebido a tempo e por seus próprios meios. Ingressar na sociedade da Corte requer longa e aturada aprendizagem. E um homem com ambições deve ter-se diplomado na vida fútil, antes de pretender considerar-se um componente desse meio social. A frustração de Paulo diz respeito a esse tipo de considerações; mas, por outro lado, há sempre uma sombra nas suas certezas morais: não consegue aceitar de cuore o que os valores sociais lhe mostram como realidade e sua razão acolhe. Há algo em Lúcia que ele não consegue decifrar e que

o atormenta. E é esse algo que sustenta a construção da estória. Caso contrário, nada mais haveria a acrescentar: um jovem provinciano se engana e, desfeito o equívoco, esquece da falsa visão. E ponto final!

Mas é, justamente, esse ponto que teima em não se colar ao texto e que carrega consigo a dinâmica da narrativa.

A preocupação central do narrador pode ser reencontrada no comentário que faz para seu interlocutor:

— Que linda menina! exclamei para meu companheiro, que também admirava. **Como deve ser pura a alma que mora naquele rosto mimoso!** (grifo meu) (ALENCAR, 1977a: p. 6)

Desde o primeiro encontro, o que ele vê ou consegue ver é a alma. E esta é pura, apesar de tudo. É a essa mulher — uma alma pura — que ele há de amar ao longo da narrativa e mesmo depois dela. E não é o enredo outra coisa que essa busca de uma mulher, soterrada sob a cortesia infrene, que virá, pouco a pouco, emergindo da perdição e afirmando sua existência e, mesmo, sua proeminência sobre a outra.

É interessante notar, também, que Lúcia/Maria da Glória é a primeira mulher que o narrador afirma ter visto no Rio de Janeiro. É o primeiro encontro de um jovem em busca do mundo:

Acabava de desembarcar; durante dez dias de viagem tinha-me saturado da poesia do mar, que vive de espuma, de nuvens e de estrelas; povoara a solidão profunda do oceano, naquelas compridas noites veladas ao relento, de sonhos dourados e risonhas esperanças; sentia enfim a sede de vida em flor que desabrocha aos toques de uma imaginação de vinte anos, sob o céu azul da corte.

Recebi pois essa primeira impressão com verdadeiro entusiasmo. (ALENCAR, 1977a: p. 6)

É um encontro indelével, marca a ferro sua imaginação e determina sua biografia, a partir daí. Com ela ocorre algo de muito semelhante, bem ao gosto do Romantismo: apaixona-se, à primeira vista, por ter sido vista não como Lúcia, mas como Maria da Glória. Apaixona-se, mas não confessa, senão no leito de morte e na penúltima página da narrativa:

Eu soluçava como uma criança:

— Beija-me também, Paulo. Beija-me como beijarás um dia tua noiva! Oh! agora posso te confessar sem receio. Nesta hora não se mente. **Eu te amei desde o momento em que te vi!** Eu te amei por séculos nestes poucos dias que passamos juntos na terra. Agora que a minha vida se conta por instantes, amo-te em cada momento por uma existência inteira. Amo-te ao mesmo tempo com todas as afeições que se pode ter neste mundo. Vou te amar enfim por toda a eternidade.

A voz desfaleceu completamente, de extenuada que ela ficara por

esse enérgico esforço. Eu chorava de bruços sobre o travesseiro, e as suas palavras suspiravam docemente em minha alma, como as dúlias dos anjos devem ressoar aos espíritos celestes.

— Nunca te disse que te amava, Paulo!

— Mas eu sabia, e era feliz!

— Tu me purificaste ungindo-me com os teus lábios. **Tu me santificaste com o teu primeiro olhar!** Nesse momento Deus sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. Fui tua esposa no céu! E contudo essa palavra divina do amor, minha boca não devia profanar, enquanto viva. Ela será meu último suspiro. [grifos meus] (ALENCAR, 1977a: p. 96)

Foi no primeiro encontro, em que as convenções sociais não tinham como interpor-se entre eles, que suas almas se consorciaram. Não se fala aí, e não se falará, em consórcio corporal. Ele terá seu espaço e seu momento, mas não no amor...

O desenlace do romance, como é padrão no Romantismo, é o matrimônio: só que, neste caso, um casamento do céu, já que não podia ser da terra. Para que isso fosse possível, Maria da Glória nunca deveria ter-se transformado em Lúcia. Alencar, nesse passo e em muitos outros, mantém o rígido padrão moralista de seu século. Não passa pela cabeça de nenhuma das duas personagens a idéia do casamento entre eles, mesmo quando, na segunda parte do romance, Lúcia retira-se para uma modesta residência em Santa Teresa e levam uma vida perfeitamente igual à dos casais tradicionais. A diferença está em que, desde que Lúcia rompe com o passado recente e assume o papel de Maria da Glória, qualquer contacto físico entre eles está abolido.

Nesse aspecto, revivem, em pleno século XIX, a lenda de Tristão e Isolda. Só que aqui a separação dos corpos é uma decisão unilateral de Maria da Glória que, ao renascer, líquida com a cortesã. E isto impede o comércio sexual entre eles. Na lenda, o rei Marcos, marido de Isolda, é capaz de perdoar os amantes por encontrá-los em seu esconderijo dormindo vestidos e com uma espada entre eles — símbolo da castidade. Aqui a espada é social. Se interpõe entre eles a opinião pública, cristalizada na ética pessoal de Maria da Glória, que impede que possam possuir-se, já que não podem casar-se.

E o casamento não é sequer pensável, porque a mancha na vida e no corpo de Lúcia é indelével. Um corpo de mulher sem a castidade é definitivamente inabilitado para os “sagrados laços do matrimônio”. Na cena que estamos analisando, é Lúcia quem assume, em seu discurso, que “essa palavra divina do amor, minha boca não a devia profanar, enquanto viva.”

Muito pouco tempo antes, ela já havia proposto a Paulo que se casasse com sua irmã menor, Ana, como forma de resolver o problema afetivo e familiar. Este é o seu discurso:

— Queres casar-me com Ana? Com tua irmã, Maria?

— Quero uni-la ao santo consórcio de nossas almas. Formaremos uma só família; os filhos que ela te der, serão meus filhos também; as carícias que lhe fizeres, eu as receberei na pessoa dela. Seremos duas para amar-te; uma só para o teu amor. Ela será tua esposa; eu completarei todas as outras afeições de que careces, serei tua irmã, tua filha, tua mãe!

.....

— Por que este sonho não se realizaria, querendo tu? Seria a consagração da minha felicidade. Sim; não há sacrifício de minha parte. Ana te daria os castos prazeres que não posso dar-te; e recebendo-os dela, ainda os receberias de mim. Que podia eu mais desejar neste mundo? Que vida mais doce do que viver da ventura de ambos? Ana se parece comigo; amarias nela minha imagem purificada, beijarias nela os meus lábios virgens; e minha alma entre a sua boca e a tua gozaria dos beijos de ambos. Que suprema delícia... (ALENCAR, 1977a: p. 94)

A proposta, na sua singeleza, assume, na boca de uma mulher, ares de monstruosidade: tudo em nome da moral! Lúcia, que havia sido amante de Paulo e de outros homens, estava definitivamente perdida para a vida ética; seu corpo maculado não tinha recuperação possível. Paulo, por outro lado, continua, aos olhos de Lúcia, imaculado e merecendo o amor de Ana que lhe poderia dar “os castos prazeres que não posso dar-te”. Não assim, a seus próprios olhos:

Não sou dos felizes, que conservam a virgindade d’alma, e levam à santa comunhão do casamento a pureza e castidade das emoções. Bem cedo ainda senti murchar a bonina delicada do coração; e afoguei a minha ignorância nos gozos rapidamente fruídos e brevemente olvidados. (ALENCAR, 1977a: p. 28)

Mas tal desigualdade entre os sexos é a base mesma dessa ordem social que Alencar deseja manter e consolidar com sua narrativa.

A situação complica-se ainda mais porque Lúcia, apaixonada — enlouquecida mesmo de paixão! —, vê em Ana apenas um instrumento sem vontade própria. Ana seria a Lúcia imaculada, estátua fingida de seu passado ou de um outro presente... De sua parte, Paulo estaria amando, em Ana, a imagem de Lúcia despida das máculas inapagáveis. Um jogo de fantasmas em que, literalmente, a alma de Lúcia estaria sempre entre as duas bocas que se beijassem, haurindo de ambos os lados a sua louca paixão.

É claro que Alencar, no seu jogo habilíssimo, coloca esse discurso na boca de Lúcia, num romance assinado por G.M.: era muito mais



fácil fazer uma mulher autopunir-se, dentro do discurso de uma outra. E, por outro lado, Paulo, o homem amante, torna-se o doador da compreensão e da santificação da mulher perdida. É ele, inclusive, ao decidir escrever a G.M., quem toma a iniciativa de reabilitá-la aos olhos da sociedade. Mas isso exige explicações mais detalhadas.

Já apontamos, antes, que a personagem Lúcia/Maria da Glória é bifronte e é diante desse ser enigmático que a paixão de Paulo há de desdobrar-se, nas suas dúvidas, agonias, rupturas e reconciliações, cíclicas e repetitivas. Ele só encontrará a paz e a tranquilidade quando Lúcia decide matar a cortesã e ressuscitar, assim, Maria da Glória. E porque era a esta que Paulo amava, que ela executa o sacrifício — preço aceito para mantê-lo junto a si, no “consórcio de suas almas”.

E o processo de eliminação da imagem da cortesã, contínuo e bem planejado, passa por etapas distintas, mas a primeira delas é a separação física entre os dois. Não é mais concebível que se unam, quando existe entre eles — ainda que não o saibam e o neguem — o amor. Mas, se quem ama Paulo é Maria da Glória, que mantém sua pureza d'alma, como poderia ela entregar-se se, socialmente, jaz sepultada pela cortesã? E esta não ama e não pode amar: ela é puro corpo. E Lúcia, seguidas vezes, o afirma, como quando discute com Paulo a respeito de Margarida, personagem central de *A dama das camélias*:

— Se elas só uma vez tivessem a desgraça de se desprezar a si próprias no momento em que um homem as possuía; se tivessem sentido estancarem-se as fontes da vida com o prazer que lhes arrancavam à força da carne convulsa, nunca mais amariam assim! O amor é inexaurível e remoe, como a primavera; mas não ressuscita o que já morreu.

— Pelo que vejo, Lúcia, nunca amarás em tua vida!

— Eu?... Que idéia! Para que amar? O que há de real e de melhor na vida é o prazer, e esse dispensa o coração. O prazer que se dá e recebe é calmo e doce, sem inquietação e sem receios. Não conhece o ciúme que desenterra o passado, como dizem que os abutres desenterram os corpos para roerem as entranhas. Quando eu lhe ofereço um beijo meu, que importa ao senhor que mil outros tenham tocado o lábio que o provoca? A água lavou a boca, como o copo que serviu ao festim; e o vinho não é menos bom, nem menos generoso no cálice usado do que no cálice novo. O amor!... **O amor para uma mulher como eu seria a mais terrível punição que Deus poderia infligir-lhe! Mas o verdadeiro amor d'alma;** e não a paixão sensual de Margarida, que nem sequer teve o mérito da fidelidade. Se alguma vez essa mulher se prostituiu mais do que nunca, e se mostrou cortesã depravada, sem brio e sem pudor, foi quando se animou a profanar o amor com as torpes carícias que tantos haviam comprado. (grifo meu) (ALENCAR, 1977a: p. 60-61)

Aí pode estar a essência da teoria amorosa de Lúcia e, via de

consequência, de Alencar. O verdadeiro amor é o da alma e não há como escapar da dicotomia: o do corpo é falso, ou seja, não é amor. O amor da alma pressupõe outros valores que o do corpo. As carícias de Margarida profanavam o amor, porque, claro está, não eram puras, ou melhor dizendo, não partiam de um corpo puro. Mas, numa compreensão mais ampla, as carícias entram em choque com a pureza do amor descarnalizado. E é por isso que o amor — o verdadeiro amor d'alma — seria para mulheres como Lúcia uma terrível punição, como o foi para ela mesma, que se condenou a ser a sepultura do filho a que seu corpo profanado não poderia dar à luz.

E o caminho que ela segue é coerente. Ao sentir o amor, sepulta, com ele, a cortesã. Muda de estado, como muda o próprio cenário de sua atuação:

O seu quarto de dormir já não era o mesmo; notei logo a mudança completa dos móveis. Uma saleta cor-de-rosa esteirada, uma cama de ferro, uma banquetinha de cabeceira, algumas cadeiras e um crucifixo de marfim, compunham esse aposento de extrema simplicidade e nudez. (ALENCAR, 1977a: p. 73)

Bastante diferente do outro, o da cortesã:

Dirigiu-se a uma porta lateral, e fazendo correr com um movimento brusco a cortina de seda, desvendou de relance uma alcova elegante e primorosamente ornada. Então voltou-se para mim com o riso nos lábios, e de um gesto faceiro da mão convidou-me a entrar.

A luz que golfava em cascatas pelas janelas abertas sobre um terraço cercado de altos muros, enchia o aposento, dourando o lustro dos móveis de pau-cetim, ou realçando a alvura deslumbrante das cortinas e roupagens de um leito gracioso. Não se respirava nessas aras sagradas à volúpia, outros perfumes senão o aroma que exalavam as flores naturais dos vasos de porcelana colocadas sobre o mármore dos consolos, e as ondas de suave fragrância que deixava na sua passagem a deusa do templo. (ALENCAR, 1977a: p. 13)

E, principalmente, é diferente a atitude do narrador. Aqui é uma escrita sensual ou sensualizada que tenta tornar presente a atmosfera em que mergulhavam as personagens. Mas, curiosamente, mesmo sendo uma alcova para o pecado, tudo aí exala brancura, pureza e a própria Lúcia é vista como uma divindade. A eterna contradição do narrador não o abandona nunca: eis aí, outra vez, a ambigüidade a persegui-lo.

Da mudança de quarto à mudança de vida foi apenas um passo, se é que a primeira já não era consequência da segunda...

Lúcia não consegue mais entregar-se a Paulo. O que a detém é algo maior do que ela mesma:

Lúcia atravessou o aposento com o passo hirto, e saiu. Entrou

alguns minutos depois. O calor voltara à epiderme, que abrasava agora; o corpo tinha, não a doce flexibilidade que lhe era natural, porém uma elasticidade nervosa e convulsa, que o enrolava como a cauda de uma serpente em agonia. Em vez de seu hálito sempre perfumado, a boca exalava o bafo ardente de uma chama interior, e o fumo alcoólico de espírito fortíssimo.

— O que bebeste tu, Lúcia? perguntei-lhe inquieto.

— Sofro do estômago, bebi um gole de kirsch, respondeu com a voz trôpega.

— Que extravagância!

Ela cortou-me a palavra com um beijo de fogo; esquentou-me da lava que corria-lhe do corpo; mas de repente repeliu-me bruscamente escondendo o rosto nas mãos:

— Não posso! É mais forte do que eu!

Soluçava como uma criança; riu depois como uma louca.

Conheci então a verdade. Lúcia estava embriagada.

A sua saída repentina fora um ato de desespero para vencer o gélido espasmo que a marmorizava. Tinha quase esvaziado uma garrafa de kirsch. Acreditei enfim na sinceridade da repugnância de Lúcia; renunciei de uma vez ao meu desejo. Sentia uma profunda compaixão por essa mulher. O seu pranto me enteneceu; chorei com ela. (ALENCAR, 1977a: p. 74-75)

A cortesã exala seus últimos alentos e apenas a premonição de sua gravidez a deixa em sobressalto. A sua morte anunciada é questão de tempo e de estratégia.

Lúcia não pode amar e está apaixonada; não pode ser mãe e está grávida; tem o corpo impuro e carrega a pureza de um novo corpo; tudo isto é demais: explode coração! A saída que vê o narrador é matar a cortesã, deixando viva Maria da Glória.

A mudança para Santa Teresa representa uma radical mudança de vida. Lúcia pede a Paulo que a chame de Maria e decide viver de seu trabalho honesto, mas aceita que ele administre os bens que lhe ficaram da vida devassa, desde que os transfira para sua irmã mais nova. Não quer ela usufruir de um único centavo de tal riqueza e decide apagá-la de sua vida. Assume ares de dona-de-casa, cuida de seu novo lar e não abre mão da presença diária de seu amado. Como Maria da Glória, ela pode amar de um amor verdadeiro e, no quadro de então, descarnalizado. Ela e Paulo passam a fase mais casta de suas vidas, amando-se como nunca antes.

A morte é a necessária interrupção de um amor sem consequência. Afinal, o matrimônio visa estabelecer uma família produtiva. Se não há filhos e não pode havê-los, o casamento perde sua função ética e social. Lúcia está grávida, mas se ela der à luz, a narrativa estaria nos oferecendo uma contradição insolúvel: um corpo impuro de mulher dá vida ao fruto de um amor que só pode ser concebido como puro. Vimos

que o processo de purificação de Lúcia/Maria da Glória chega ao ponto de matar a cortesã, mas não pode apagar as marcas da maldade. Se Paulo ama Maria da Glória e mesmo aceita tê-la casta e assexuada, os limites sociais em que se insere são muito mais estreitos. Não há como pensar na legalização do amor que há entre eles. Os preconceitos são mais fortes e estão arraigados nas próprias personagens. Assim, a relação perde sua dimensão social e, como estamos no reino de uma ficção, entre outras coisas, pedagógica, o exemplo que pode ficar é apenas um: a punição irrevogável da mulher transgressora.

Em Alencar o que há não são mulheres, são imagens de mulheres — como em qualquer ficção —, mas imagens idealizadas e distantes da chã e comezinha humanidade cotidiana. Suas heroínas, mesmo quando contraditórias, pairam num plano de idealização que as distancia dos seres humanos normais. Elas são convocadas a desempenhar um papel: serem exemplos de comportamento social aceitável e inatacável. Mesmo quando pecadoras, como nossa Lúcia, têm uma essência ética incorruptível que as faz superiores à média cotidiana da vida real.

A consequência imediata de tais construções é que, em seus romances, a vida surge mais como uma programação do que como uma aventura. Falta a seus heróis e heroínas a pitada de pequenez e de canalhice, sem o que estamos sempre diante de perfeições marmorizadas, para usar um adjetivo ao gosto do autor.

A história de Lúcia é, assim, exemplar. Uma mulher, mesmo superior, seja pela inteligência, seja pela beleza, pela riqueza, pela educação ou pela sensibilidade — bem de acordo com o receituário romântico — ao errar não encontra caminho de volta. A única regeneração possível vimos desenrolar-se nessa trama: regenera-se aos olhos da opinião, depois de punida até a morte pelos seus erros. Se atentarmos que ela se prostituiu por uma causa nobre e que persistiu na prostituição por absoluta falta de escolha, nem assim sua transgressão pode ser absorvida, sem prejuízos de monta para o sistema ideológico que sustenta a construção de sua história. A sociedade não pode conviver com a mancha do pecado, uma vez publicada. E tanto Alencar sabia disso que todo o movimento da narrativa, desde os seus primórdios, é no sentido de demonstrar — como se fora em juízo — a inocência de sua personagem. Mas inocência insuficiente para a absolvição e conseqüente reintegração na vida social.

De sua parte, o narrador, ao proceder à reabilitação post-mortem de sua amada, consegue construir-se a si mesmo como uma consciência progressista naquele quadro extremamente conservador. Pois é ele — e apenas ele — quem consegue lobrigar na imagem da cortesã a essência

feminina incorruptível. Superando as barreiras éticas e sociais, ele consegue fazer História, ao divisar nas contradições do sistema as brechas que permitiriam vislumbrar uma modificação no papel nele reservado à mulher. A reabilitação de Lúcia, mesmo póstuma, consegue colocar a hipótese de julgamentos sociais menos inflexíveis. E o grande argumento passa a ser o da pureza intrínseca da alma feminina, tão difundido pela retórica romântica.

Assim, se nosso autor não conseguiu escapar do círculo de giz dos preconceitos de seu tempo, tenta, ao menos, alargar-lhe as fronteiras e torná-las menos inflexíveis. Mas tudo isto condicionado à crença de que às mulheres cabe um papel necessariamente marcado pela pureza e, conseqüentemente, ideal e descarnalizado.

Não há pedir mais, no quadro de então, já que não se trata das mulheres reais — essas sim, dotadas de imperfeições e de vida! — mas de arquétipos que apontam toda sua carga significativa para a estabilidade da família e para a consolidação da identidade da Pátria.

### A CASTA DIVA

---

Num autor tão explicadinho como José de Alencar, soa estranho que ele dê a um romance seu um título sem relação explicitada com a trama e a respeito do qual ele não fala uma única palavra ao longo do texto. *Diva*, de 1864, é o nome de um romance, cuja personagem central chama-se Emília Duarte. Em nenhuma parte há qualquer referência direta relativa ao título escolhido e sequer a palavra frequenta o texto ao longo de suas páginas.

Quando digo explicadinho, estou me referindo ao fato de que Alencar cerca seus textos de mil e um cuidados, de forma a prever e minorar desviações relativamente àquilo que ele considera uma leitura correta de seus escritos. Neste livro mesmo, encontramos uma nota introdutória intitulada *A G.M.*, um Pós-escrito e uma Nota que o acompanha. Na primeira, tece considerações sobre a forma como foi construída a narrativa e sobre o contexto em que isso se deu. No Pós-Escrito, discorre sobre o problema da língua literária e sua historicidade, de forma a justificar-se de novidades que introduz conscientemente no idioma pátrio e a apontar para o desenvolvimento do vernáculo, em oposição aos puristas que a isso se opõem. E na Nota que lhe apende, traz uma relação dos neologismos que introduziu em suas obras, discutindo-lhes a propriedade filológica e literária, sempre amparada na necessidade de novas formas para expressar sentimentos novos.

Ora, em tal contexto, a ausência de qualquer explicação para

o título que escolhera, significa, quando pouco, um desafio ao leitor. Se recorrermos aos dicionários, o que encontraremos é trivial:

**Diva.** s.f. poet. Deusa. Camões. (MORAES E SILVA, 1922)

**Diva.** (Do It. diva) S.f. **1.** Deusa. **2.** Fig. Mulher formosa. **3.** Epíteto de cantora notável. (FERREIRA: p. 487)

**DIVA, -O,** lat. **diva**, “divina”, **divus**, “divino”. (GUÉRIOS, 1981: p. 103)

**diva** sf. ‘deusa’ XVI; ‘epíteto de cantora famosa, mulher formosa’ XX. Do lat. diva -æ. Nas últimas acepções o termo provém do italiano e foi difundido pela ópera lírica. (CUNHA, 1991: p. 272)

**Diva** <sup>1</sup>, s.f. (poét.) deusa; divindade. || (P. ext.) Beldade; mulher formosa: Por fim elegeu diva à Nonoca Fagundes, uma loura translúcida. (Mont<sup>o</sup> Lobato, Cidades Mortas: p. 103, ed. 1920.) || F. lat. Diva. - **Diva** <sup>2</sup>, s.f. palavra italiana que se aplica como epíteto às cantoras notáveis: A diva Patti. (AULETE, 1964: p. 1263)

O traço comum dominante refere-se à divindade e esse mesmo traço será uma constante na caracterização da personagem Emília. Além disso, ele está sempre ligado à noção de formosura, decretando filologicamente que as deusas não podem ser feias. Mito e religião unem-se para construir, no imaginário, um arquétipo feminino. O título escolhido não será, assim, sem consequências. A análise pretende demonstrá-lo.

Como em Lucíola, o autor aqui não é, explicitamente, José de Alencar. Assina novamente o volume G.M., esse misterioso pseudônimo que se esconde, duplamente, atrás de iniciais não decifradas. No caso daquele livro, as explicações que aventuramos baseavam-se na própria temática do livro, extremamente ousada para os padrões da época. Mas, e aqui, em que o tema e o enredo não são capazes de enrubescer a quem quer que seja, como se justifica sua presença?

Em primeiro lugar, este é também “um perfil de mulher”, como o anterior, o que lhe dá um perfil de continuidade e sugere uma série. Mais tarde, em 1875, surgirá o terceiro deles, com o título de Senhora, ainda assinado pela mesma G.M. Ao que tudo indica, Alencar, depois do sucesso editorial de Lucíola, resolveu adotar a mesma fórmula para os seus novos perfis de mulher, até porque tinha um padrão de consagração pública para orientá-lo.

A idéia de continuidade está publicada na nota de abertura, em que Alencar marca posição nítida:

A  
G.M.

Envio-lhe outro perfil de mulher, tirado ao vivo, como o primeiro. Deste, a senhora pode sem escrúpulo permitir a leitura à sua neta. (ALENCAR, 1977c: p. 102)

Quem assina a nota é um não tão misterioso P. Pelo contexto e pelo que diz trata-se evidentemente de Paulo, narrador de *Lucíola* e, agora, introdutor de *Diva*. A continuidade se dá pela escolha de personagem: é uma mulher e elaborada pela pena de um homem. Afirma Paulo que o perfil foi tirado ao vivo, como o anterior. Já vimos que tal recurso discursivo busca criar um tipo de verossimilhança realista, tentando minorar a participação do imaginário na construção de tais personagens. A diferença, aqui, reside no fato de que a mulher agora retratada não revela nenhum tipo de comportamento que possa ferir, de alguma forma, os padrões de moralidade vigentes. E tal julgamento não parte de Alencar, diretamente. Coloca-o na boca de uma personagem que carrega sobre si o mérito de haver reabilitado Lúcia, aos olhos dos seus leitores, narrando-lhe a história de cortesia com os olhos do coração.

É como se Alencar não tivesse nada a ver com esta história toda. Ele, ao dar continuidade à figura de G.M., prolonga também a ficção que inventara essa senhora, legitimando-a como autora e legitimando-se, a si mesmo, enquanto guardião de valores acatados no seu círculo social.

Nessa nota, Paulo explica à autora que, dois meses depois da morte de Lúcia, ele embarcara para o Recife para retemperar as forças. A bordo conhece Amaral, que viaja para Paris para especializar-se em hospitais franceses, uma vez que era médico. Fazem-se amigos e correspondem-se constantemente. No seu regresso, dois anos depois, o amigo visita-o em Pernambuco e segue para o Rio. A correspondência é retomada e, subitamente, interrompida. Aí explica ele:

Decorreram meses.

Um belo dia recebi pelo seguro uma carta de Amaral; envolvia um volumoso manuscrito, e dizia:

“Adivinho que estás muito queixoso de mim, e não tens razão.

“Há tempos que escreveste, pedindo-me notícias e minha vida íntima; desde então comecei a resposta, que só agora concluí: é a minha história numa carta.

“Foste meu confidente, Paulo, sem o saberes; a só lembrança da tua amizade bastou muitas vezes para consolar-me, quando eu derramava neste papel, como se fora o invólucro de teu coração, todo o pranto de minha alma”.



O manuscrito é o que lhe envio agora, um retrato ao natural, a que a senhora dará, como ao outro, a graciosa moldura. (ALENCAR, 1977c: p. 103)

É, outra vez, a história de uma mulher, contada por um homem. Temos aí uma imagem de Emília, tal e como foi vista e construída por um olhar masculino. Mesmo sendo a “autora” uma mulher, nos dois romances, ela escolhe um narrador masculino e diretamente envolvido com a história. Só em *Senhora* o narrador não participa da trama do romance, mas continua sendo coerente com a visão de seus dois antecessores. Neste livro, ainda que a personagem central seja Emília, diz Amaral que: é a minha história numa carta. O perfil de mulher é tirado ao vivo, sim, mas da vida de um homem apaixonado por ela. Ela é central, primeiro no sentimento do narrador e depois na cena da narrativa. E este detalhe é tudo...

Esta narrativa abrange do ano de 1855 a 1858 e seu desenvolvimento é linear e sem interrupções de monta. Discorre naturalmente, no ritmo dos próprios acontecimentos que se precipitam em cascata. É tudo muito rápido, como o pedem as grandes paixões.

Emília tinha quatorze anos quando a vi pela primeira vez.

Era uma menina muito feia, mas da fealdade núbil que promete à donzela esplendores de beleza. Há meninas que se fazem mulheres como as rosas: passam de botão a flor: desabrocham. Outras saem das faixas como os colibris da gema: enquanto não emplumam são monstrosinhos; depois tornam-se maravilhas ou primores.

Era Emília um colibri implume; por conseguinte um monstrosinho.

.....  
Não parava aí a fealdade da pobre Emília. A óssea estrutura do talhe tinha nas espáduas, no peito e nos cotovelos, agudas saliências, que davam ao corpo uma aspereza hirta. Era uma boneca desconjuntada amiúdo pelo gesto ao mesmo tempo brusco e tímido.

Como ela trazia a cabeça constantemente baixa, a parte inferior do rosto ficava na sombra. A barba fugia-lhe pelo pescoço fino e longo; faces, não as tinha; a testa era comprimida sob as pastas batidas de cabelo, que repuxavam duas tranças compridas e espessas.

Restava apenas uma nesga de fisionomia para os olhos, o nariz e a boca. Esta rasgava a maxila de uma orelha a outra. O nariz romano seria bonito em outro semblante mais regular. Os olhos negros e desmedidamente grandes afundavam na penumbra do sobrolho sempre carregado, como buracos, pelas órbitas. (ALENCAR, 1977c: p. 104)

Depois de um tal retrato, fica difícil imaginar uma história de amor em que a mesma Emília venha a ser a rainha dos salões. Mas será assim. Exatamente assim.

O narrador constrói todo um discurso em que a metamorfose será não só possível, como esperável. Usa e abusa de uma dialética da natureza,

sem muita fundamentação científica. Suas metáforas, como tudo o mais, sabem a um certo exagero retórico que, em parte, pode ser creditado a preceitos estéticos de época. No resto são expressões do mesmo Alencar.

A história é, pouco mais ou menos, a seguinte: no verão de 1855, Amaral é chamado à casa de um seu amigo Geraldo, para tratar de sua irmã Emília, que sofria de uma pneumonia dupla. O recém-médico dedica-se à tarefa integralmente e consegue “arrancá-la das garras da morte”, na exageração romântica. A cliente havia resistido a qualquer aproximação física com o médico, numa demonstração de recato que chega às raias da caricatura. Apesar disso, consegue salvá-la e o pai, comerciante muito abastado, deseja remunerá-lo proporcionalmente ao amor que nutria pela filha. Augusto Amaral nada aceita e dedica o seu primeiro triunfo à ciência e ao sacerdócio da medicina. Pouco depois, parte para a Europa. No retorno, naturalmente vai visitar o Sr. Duarte, pai de Emília, e criam-se as condições para a narrativa propriamente ter o seu início.

Voltando da Europa, a primeira visita que recebi foi a do Sr. Duarte.

Tinha-me despedido dele e de sua família; nessa ocasião ainda, apesar dos esforços do pai, Emília não me quis aparecer. Também eu já não reparava na vergonhosa esquiva da menina.

Visitando o negociante, vi ao entrar na sala uma linda moça, que não reconheci.

Estava só. De pé no vão da janela cheia de luz, meio reclinada ao peitoril, tinha na mão um livro aberto e lia com atenção.

Não é possível idear nada mais puro e harmonioso do que o perfil dessa estátua de moça.

Era alta e esbelta. Tinha um desses talhes flexíveis e lançados, que são hastes de lírio para o rosto gentil; porém na mesma delicadeza do porte esculpam-se os contornos mais graciosos com firme nitidez das linhas e uma deliciosa suavidade nos relevos.

Não era alva, também não era morena. Tinha sua tez a cor das pétalas da magnólia, quando vão desfalecendo ao beijo do sol. Mimosa cor de mulher, se a aveluda a pubescência juvenil, e a luz coa pelo fino tecido, e um sangue puro a escumilha de róseo matiz. A dela era assim.

Uma altivez de rainha cingia-lhe a fronte, como diadema cintilando na cabeça de um anjo. Havia em toda a sua pessoa um quer que fosse de sublime e excelso que a abstraía da terra. Contemplando-a naquele instante de enlevo, dir-se-ia que ela se preparava para sua celeste ascensão.

Às vezes, porém, a impressão da leitura turbava a serena elação de sua figura, e despertava nela a mulher. Então desferia alma por todos os poros. Os grandes olhos, velutados de negro, rasgavam-se para dardejear as centelhas elétricas do nervoso organismo. Nesses momentos toda ela era somente coração, porque toda ela palpitava e sentia.

Eu tinha parado na porta, e admirava: afinal adiantei-me para cumprimentá-la. Ouvindo o rumor de meus passos, ela voltou-se

— Minha senhora!... murmurei inclinando-me.

As cores fugiram-lhe. Ela vestiu-se como de uma túnica lívida e glacial; logo depois sua fisionomia anuviou-se, e eu vi lampejos fuzilarem naquela densidade de uma cólera súbita.

Fulminou-me com um olhar augusto e desapareceu.

Acreditas, Paulo, que essa moça que te descrevi fosse Emília, a menina feia e desgraçada que eu deixara dous anos antes? Que sublime trabalho de florescência animada não realizara a Natureza nessa mulher! (ALENCAR, 1977c: p. 109-110)

Não deixa de ser curioso que Alencar, ao fazer seu narrador descrever a moça, tenha-a colocado com um livro na mão, lendo. Ele era dos que se queixavam de que poucas mulheres liam neste país. Sua diva aparecerá, antes de mais nada, como uma leitora. Homenagem ou prognóstico? Não se pode sabê-lo. Lê em pé, num vão de janela, como a esperar alguém. Não era a forma mais comum de ler-se no século XIX, quando as poltronas já tinham sido eleitas como o locus mais adequado à nobre arte da leitura. Mas para que tenha a pose de estátua, tem que estar de pé, num quase movimento estudado, para ser surpreendida pelo olhar do artista. E os dois primeiros adjetivos que ele encontra para qualificá-la são: puro e harmonioso. Ele os aplica sobre o substantivo perfil, à sua vez modificado por dessa estátua de moça. Não se trata, ainda, de uma mulher; é, antes, uma estátua cujo perfil já denota primeiro pureza e depois harmonia. É a forma de uma mulher congelada na matéria dura e resistente, ausente de alma que a anime. O primeiro olhar capta, então, a forma de mulher. Mas, essa pura forma é já toda pureza. Esta qualificação será determinante e recorrente ao longo de toda a narrativa. Emília é, antes de mais, a própria pureza em forma de gente. E, se “Não é possível idear nada mais puro e harmonioso do que o perfil dessa estátua de moça”, pode-se perceber que Emília é colocada pelo narrador acima das criações do imaginário que, sabemos, não sofrem as limitações impostas pela natureza à imperfeição de suas criaturas. Nem a imaginação será capaz de criar algo mais puro ou mais harmonioso. Deixa de ser uma mulher, para transformar-se em habitante de uma outra dimensão, onde se acham os arquétipos. Qualquer semelhança com a visão platônica não será ocasional, ainda que possa ser inconsciente.

A descrição prossegue com uma adjetivação superlativa e que constrói um modelo, não só de perfeição, mas acima de quaisquer outros, reais ou ideados. Ela é simplesmente o máximo. E a sua aproximação com a própria imagem da Virgem Maria faz-se de maneira explícita:

Uma altivez de **rainha** cingia-lhe a fronte, como diadema cintilando na cabeça de um **anjo**. Havia em toda a sua pessoa um quer que fosse de **sublime** e **excelso** que **a abstraía da terra**. Contemplando-a naquele instante de enlevo, dir-se-ia que ela se preparava para sua **celeste ascensão**.

[grifos meus] (ALENCAR, 1977c: p. 109)

A primeira aproximação com essa mulher fantástica produz no narrador a imagem da Virgem próxima à sua ascensão. Sequer tem ela o erotismo insuperável de uma Remedios, la bella, de Cien Años de Soledad, de Gabriel García Márquez. É uma estátua que se faz mulher, porém pura e celestial. Como apaixonar-se por semelhante mulher, só o narrador poderá explicar e ele não o faz. Por outro lado, tal caracterização discursiva produz um efeito de distanciamento. A mulher é colocada em outra esfera de realidade e não pode ser alcançada por nós mortais. Toda a trajetória narrativa se desenvolve na busca de restringir tal distância e, se possível, eliminá-la. Mas, como, se ela é tão superior?

A própria reação da moça, diante da chegada da visita, além de uma radical transformação no seu modo de ser, é de uma agressividade explícita e estudada. Passa do encanto à glacialidade, num átimo. E esse movimento será outra constante ao longo do livro. Cada vez que Augusto tentar aproximar-se de Emília, ela transformar-se-á de fogo em gelo, de vida em morte, de movimento em inação. O próprio ritmo da narrativa obedece a essa polarização imposta pelo movimento da personagem.

Outro dado que salta à vista é que essa estátua ganha vida pela relação com a literatura:

Às vezes, porém, **a impressão da leitura** turbava a serena elação de sua figura, e **despertava nela a mulher**. Então desferia **alma** por todos os **poros**. Os grandes olhos, velutados de negro, rasgavam-se para **dardejar as centelhas elétricas** do nervoso organismo. Nesses momentos **toda ela era somente coração**, porque toda ela palpitava e sentia. [grifos meus] (ALENCAR, 1977c: p. 109-110)

É o ato da leitura que vem a interromper a postura extática e revelar a mulher plena de vida e emoções. E essa mulher, que emerge, é alma, é sentimento, é eletricidade e é toda coração. Além de mostrar-nos, na primeira visão a mulher-leitora, revela-nos agora o quanto a leitura a constrói enquanto mulher. Mas, como tudo, isto tem a sua contrapartida. A relação de Emília com a vida afetiva estará sempre marcada pela intermediação da literatura. Digamos que ela tem um contacto retórico com os dados de sua vida emocional, padecerá sempre de um certo artificialismo de atitude bastante calcado sobre um substrato das muitas leituras que a alimentavam.

Além disso, o narrador emprega a natureza como elemento contrastivo em suas metáforas: a beleza de Emília tem sempre algo da natureza para defini-la. Sejam as hastes de lírio, para referir-se ao talhe; sejam as pétalas da magnólia, para sugerir-lhe a cor da pele. Ela, além de

superior, é como se fosse parte integrante da natureza. Ao mesmo tempo celeste e natural, a mulher que se constrói está longe da imagem que nós, pobres mortais, fazemos de nós mesmos. Ela é inatingível porque a sua construção, no discurso, a coloca em outro plano de realidade. Ela é diferente; e a desigualdade torna-se, aqui, essencial.

Um certo traço de ironia, tímido seguramente, pode ser lido na expressão: “Fulminou-me com um olhar augusto e desapareceu”. Há aí um cruzamento do nome do narrador e do império exercido pela moça, nesse momento.

Entretanto, a atitude do narrador é sempre a de quem acredita no seu discurso e não admite que ele seja posto em dúvida. Sua verossimilhança, muito provavelmente herdada das muitas leituras de Balzac, é decididamente realista. Crê que o discurso é transparente a um certo “real” a que ele simplesmente se refere, de modo competente e o seu tanto imparcial. Longe dele a ironia constitutiva de um Machado de Assis que, antes de mais nada, coloca em dúvida o seu próprio discurso e a sua competência para traduzir o que quer que seja de forma imparcial. Medeia entre eles um abismo não só discursivo, mas epistemológico mesmo. Um acredita na ordem e no discurso que a constitui, como uma realidade una e indivisível; o outro duvida, primeiro, da ordem e, em seguida, da sua unidade com o discurso. Esta diferença faz com que construam imaginários radicalmente diferentes. Alencar o faz consolidando uma escala de valores como sustentação de uma ordem social; já Machado, ao construir o seu, coloca em dúvida a ordem existente e discute os valores em que se sustenta. Daí a plenitude das personagens de Alencar e a vacuidade dos esnobes de Machado de Assis.

A plenitude de Emília, por exemplo, está muito diretamente ligada ao trabalho de uma certa natureza:

Acreditas, Paulo, que essa moça que te descrevi fosse Emília, a menina feia e desgraciosa que eu deixara dous anos antes? Que sublime **trabalho de florescência animada** não realizara a **Natureza** nessa mulher! [grifos meus] (ALENCAR, 1977c: p. 110)

A natureza é aqui grafada com maiúscula, índice de que é tomada como um ser individuado — que são aqueles a que, em nossa língua, referem os substantivos próprios. Não a natureza como dado do mundo ou como oposição à cultura, mas a Natureza como ser ou entidade — divindade, que seja! —, numa visão tangente ao panteísmo, muito cara ao movimento romântico. Essa entidade é quem desenvolve um trabalho de **florescência** animada. O substantivo florescência, como todos os derivados de verbo, tem um significado tendente à abstração e contém, no

seu próprio radical, a noção de movimento. Ele expressa, assim, o movimento da floração ou, melhormente, do florir e retém, do verbo de que é originário, o aspecto de permanência: traduz um movimento in fieri. É um florir permanente ou algo assemelhado que procura traduzir. E isto é confirmado pela adjudicação redundante do ajetivo animada, como se tal movimento pudesse ser “desanimado”...

O sentido de tal transformação é confirmado, logo em seguida:

Emília teria então dezessete anos. Sentia-se, olhando-a, a influência misteriosa que um espírito superior tinha exercido na revolução operada em sua pessoa. (ALENCAR, 1977c: p. 110)

A insistência em tal aspecto deseja marcar um traço decisivo, para a construção do livro: a estreita relação de Emília com o plano da divindade — seja a cristã ou outra — e a conformação de um caráter coerente com isso. Se é uma mulher, é mais do que isso. É, antes, um arquétipo de mulher que terá funções ideológicas muito bem definidas.

Emília convive com outras mulheres no universo imaginário de Diva. Com elas há de contrastar nitidamente e, justamente, nos traços que dizem respeito à sua função arquetípica. Por exemplo, sua tia:

D. Matilde é casada com um irmão de Duarte. Seu marido vive constantemente na fazenda, trabalhando para tirar dela os avultados rendimentos necessários ao luxo que sua família ostenta na Corte.

Ainda moça, bonita e muito elegante, ela é perdida pelo cortejo e galanteio de sala. Nunca a honra conjugal sucumbiu a essa fascinação, mas a casta dignidade da esposa foi sacrificada sem reserva. (ALENCAR, 1977c: p. 110)

A situação econômica sofre aqui curiosa inversão. Não é a família que luxa, porque o marido é rico fazendeiro; ele é que se mata de trabalhar, porque a família luxa. Há aí uma expressão de riqueza culpada, principalmente pelos gastos suntuários, num contexto social de muita carência e, o que é mais importante, o movimento de atribuir tal culpa às mulheres. Elas é que ficam, aqui, no ócio do luxo, desbastando a fortuna, enquanto o homem esgota seu suor na fazenda, para fazê-la produzir os avultados rendimentos necessários. Claro está que isto elide, de saída, a questão do trabalho escravo, já que o Sr. Duarte parece mourejar sozinho a dura e avara terra... A velha oposição ócio/negócio desloca-se do contexto de classes sociais para o de grupos sexuais, num movimento que, culpando as mulheres, absolve o sistema. Elementar...

Se D. Matilde é fiel, no plano da consumação erótica, absolutamente não o é, no cenário das salas e das festas, dos galanteios e dos namoricos. E isto conduz o nosso narrador às raias da indignação. Suas

expressões são carregadas e fortes: “a casta dignidade da esposa foi sacrificada sem reserva”. Fica até difícil imaginar-se o que seja esta casta dignidade, que ele decreta estar totalmente perdida. Imagine-se se ele tivesse que lidar com as adúlteras da literatura de alguns anos mais tarde...

Depois da tia, chega a vez da prima:

Julinha nunca foi loureira; faltava-lhe para isso o orgulho de sua formosura e a inveja da formosura alheia. Mas, educada na sala, aos raios da galanteria materna, perdera cedo o casto perfume. Desde menina habituou-se a ser amimada ao colo e beijada por quantos freqüentavam a casa.

Deus a tinha feito nimamente boa e compassiva; por isso quando chegou a idade do coração, ela não soube recusar ao amor as carícias, que foram brincos da infância. Suas afeições eram sempre sinceras e leais; nunca traiu nem por pensamento o seu escolhido; mas também se este a esquecia e mudava, ela facilmente se consolava, porque em naturezas como a sua o amor não cria raízes profundas, e só vegeta à superfície d'alma. (ALENCAR, 1977c: p. 114)

.....  
Alguma rival, observando a suprema delicadeza do gesto casto e gracioso de Emília, ralava-se de inveja e dizia para as amigas:

— Ai gentes! Não me toquem!...  
— É mesmo um alfenim! acudia outra.  
— Pois há quem suporte aquilo?  
— Ora! é rica! Tem bom dote!  
— Já repararam? Nem ao mano ela se digna a apertar a mão!  
— Tem medo que não lha quebrem, coitadinha!...  
— Não falem assim! dizia Júlia voltando-se com um gesto suplicante. Que mal lhes fez Mila?... Pois olhem! Eu acho aqueles modos tão bonitos!...

E Julinha, a flor exale da sua fragrância, tomava a defesa da prima, e fazia com uma doce melancolia o elogio daquele suave matiz de pudicícia, que ela, mísera, tão cedo perdera. Ouvindo-a, eu me sentia atraído para essa boa alma, que Deus tinha feito para a família e a mãe desterrara para o mundo. (ALENCAR, 1977c: p. 116)

Apesar de Julinha não ser acusada de loureira, nem por isso consegue livrar-se de duras críticas. Os dicionários atuais divergem, o seu tanto, a respeito das significações possíveis do adjetivo:

**LOUREIRA.** Adj. 1. Diz-se de mulher provocante, sedutora, que procura agradar a todos • S.f. 2. Mulher loureira. 3. V. meretriz. (FERREIRA: p. 859)

**LOUREIRA**<sup>1</sup>, s.f e adj. diz-se da mulher provocante, que procura agradar a todos, muito dada, que não se ofende com galantarias; loreta: Nervosas de ciúmes das dançarinas de Paris, das grandes “lorettes” ou loureiras portuguêsamente falando. (Camilo, Degredado: p. 15, ed. 1877). É por isso, talvez, que as pequenas são tão loureiras. (Coelho Neto, Inverno em Flor, II: p. 20, ed. 1912). || F. Louro (AULETE, 1964: p. 2421)

**LOUREIRA** sf. ‘mulher provocante, sedutora’ ‘meretriz’ XVIII. De origem incerta: talvez provenha do a. fr. loire (hoje leurre) ‘artifício’. (CUNHA, 1991: p. 481)

A significação em que Alencar o emprega, no contexto que desenha, deve ser a de namorada. Mas a colação foi feita para explicitar que, por baixo dessa significação “inocente”, deslizam outras possibilidades bastante agravadoras. Com o seu ímpeto acusativo, o narrador pode estar manejando essa polissemia, essa multiplicidade de significações que se cruzam sem se excluírem necessariamente, para criar uma atmosfera negativa para um comportamento social que ele tenta regular e moralizar. Mas, por outro lado, um significado que aponta em outra direção, já trabalhada por ele: que não se ofende com galantarias. Já vimos, em relação a D. Matilde, como aceitá-las implica em perder a casta dignidade da esposa. O adjetivo aí pauta um limite de comportamento, além do qual a castidade está comprometida.

Veja-se, além disso, que “Julinha nunca foi loureira; faltava-lhe para isso o orgulho de sua formosura e a inveja da formosura alheia”. Para o narrador, ser loureira implica num jogo social de aberta disputa em que terçam armas o orgulho e a inveja. É um jogo de mulheres, exclusivamente. Os homens, aí, não passam de objetos em torno dos quais se trava a guerra.

Alguma **rival**, observando a suprema delicadeza do gesto casto e gracioso de Emília, ralava-se de **inveja** e dizia para as amigas:

.....  
O baile foi esplêndido. D. Matilde triunfava no meio de suas **rivais** a aos olhos de seus **adoradores**. [grifos meus] (ALENCAR, 1977c: p. 112)

Aliás, contemplam-na, compassivos e superiores, e se deixam gostar ou conquistar pelas ardentes amazonas dos salões. Ademais, é preciso não esquecer o fato, fundamental, de que tudo isto é narrado por um homem...

Mas, educada na sala, aos raios da galanteria materna, **perdera cedo o casto perfume**. Desde menina habituou-se a ser **animada ao colo e beijada** por quantos freqüentavam a casa. [grifos meus] (ALENCAR, 1977c: p. 114)

Os cuidados moralizantes de Alencar vão, aqui, a extremos tangenciais ao ridículo. Julinha perdera o casto perfume, por ter sido levada ao colo e beijada, quando criança, pelos amigos da casa. Realmente, é um pouco demais da conta... E, se não fosse, ainda assim geraria consequências indeléveis de caráter:

Deus a tinha feito nimamente boa e compassiva; por isso quando chegou a idade do coração, **ela não soube recusar ao amor as carícias, que foram brincos da infância**. Suas afeições eram sempre sinceras e



leais; nunca traiu nem por pensamento o seu escolhido; mas também se este a esquecia e mudava, ela facilmente se consolava, porque **em naturezas como a sua o amor não cria raízes profundas, e só vegeta à superfície d'alma**. [grifos meus] (ALENCAR, 1977c: p. 114)

Como não se trata de um narrador cruel que esteja a destruir as suas personagens, para se comprazer com a dor que venham a sentir, constata-se que tudo isto é feito para realçar as qualidades contrárias a estas e que pertencem, naturalmente, a Emília.

Prosseguindo em sua tarefa ele volta a dizer-nos:

E Julinha, a flor exale da sua fragrância, tomava a defesa da prima, e fazia **com uma doce melancolia** o elogio **daquele suave matiz de pudicícia**, que ela, **mísera**, tão cedo **perdera**. Ouvindo-a, eu me sentia atraído para essa boa alma, que **Deus tinha feito para a família e a mãe desterrara para o mundo**. [grifos meus] (ALENCAR, 1977c: p. 116)

Temos aí um verdadeiro tratado de ética familiar. A mãe, uma desnaturada, empurrara sua filha para o mundo, quando o seu destino era a família. Cria o narrador uma oposição entre o mundo (leia-se os salões da Corte) e a família (leia-se a intimidade da casa), como se as relações de conhecimento, namoro e casamento, naquele estrato social, não estivessem em função direta dos bailes e festas que, via de regra, realizavam-se nas próprias casas das famílias. Tal e como Alencar e outros sempre retrataram em seus romances. O mundo, aqui referido com a marca da maldade, não é outra coisa que essas mesmas casas, quando outros homens podem aí disputar, com o apaixonado narrador, as preferências das castas sinhazinhas. Ou melhor dizendo, podem deixar-se disputar. A mulher, colocada nesse mundo, arrisca a perder a sua pudicícia e, com ela, a sua inocência. O ideal seria que elas vivessem enclausuradas até o momento de pertencerem ao eleito. É por isso que o nosso narrador consegue ver em Julinha a melancolia pela perda daquele suave matiz de pudicícia. Se já é problemático conceituar-se o que seja pudor, quem dirá saber-se o que seja um seu suave matiz. E é essa abstração evanescente que preocupa o contador da história, é a sua ausência que leva as moças a já não serem o que eram e perderem, em boa parte, os seus encantos para o homem. Mesmo para o século XIX, digamos que é um pouco demais. É por isso, seguramente, que Alencar recomendava a leitura deste romance à neta de G.M., “gentil menina de 16 anos, flor cândida e suave, que mal desabrocha à sombra materna...”

- Ai gentes! Não me toquem!...
- É mesmo um alfenim! acudia outra.
- Pois há quem suporte aquilo?
- Ora! é rica! Tem bom dote!
- Já repararam? Nem ao mano ela se digna a apertar a mão!

— Tem medo que não lha quebrem, coitadinha!...  
— Não falem assim! dizia Júlia voltando-se com um gesto suplicante. Que mal lhes fez Mila?... Pois olhem! Eu acho aqueles modos tão bonitos!... (ALENCAR, 1977c: p. 116)

Este diálogo, que confronta Emília a todas as demais, além de revelar o lado competitivo atribuído às mulheres, marca com clareza as regras sociais e econômicas do jogo. Ela pode dar-se ao luxo de ser assim porque é rica e tem bom dote. A conclusão óbvia é a de que as outras, menos favorecidas pela fortuna e com dotes mais modestos, não se poderiam dar a tantos luxos de pudor. A ética a serviço da riqueza. Nem Machado de Assis chegou a tanto, ainda que fosse crítico feroz e contundente da falsa moral de classe. Alencar, querendo legitimá-la, esbarra numa contradição de que não se deve ter dado conta. Porque tal tipo de denúncia não é elemento construtivo de suas ficções. Afinal, ninguém é perfeito o tempo todo!

E, o mais curioso de tudo é que as acusações do narrador se dão num mundo por ele construído, em que as moças e rapazes trocavam olhares e, quando muito, raspadelas de roupas distraídas. Nenhum tipo de contacto físico mais próximo é permitido, sequer imaginado. Daí a resistência de Emília a dançar a valsa:

Desde que a Duartezinha, como a chamavam nos salões, apareceu nas reuniões de D. Matilde, foi logo cercada por uma multidão de admiradores. Sua nobre altivez os mantinha em respeitosa distância. Ela conservava sempre na sala, como na intimidade, um mimo de orgulhosa esquivança, que afastava sem ofender.

Quando, porém, algum mais apaixonado ou menos perspicaz de seus admiradores ousava transpor aquela régia altivez e casta auréola em que ela resplandecia, então sua cólera revestia certa majestade olímpica que fulminava.

Emília não valsava; nunca nos bailes ela consentiu que o braço de um homem lhe cingisse o talhe. Na contradança as pontas de seus dedos afilados, sempre calçados nas luvas, apenas roçavam a palma do cavalheiro: o mesmo era quando aceitava o braço de alguém. Bem diferente nisso de certas moças que passeiam nas salas reclinadas ao peito de seus pares. Emília não consentia que a manga de uma casaca roçasse nem de leve as rendas de seu decote.

Uma noite, dançando com o Amorim, sócio de seu pai, recolheu a mão de repente, e deixou cair sobre ele um dos seus olhares de Juno irritada:

— Ainda não sabe como se dá a mão a uma senhora? disse com desprezo.

Proferidas estas palavras, sentou-se no meio da quadrilha, e nunca mais dançou com ele. O Amorim em uma das marcas, tinha-lhe inadvertidamente tomado a mão, em vez de apresentar-lhe a sua.

Freqüentava as reuniões de D. Matilde um moço oficial de marinha,

o Tenente Veiga. Tinha uma nobre figura e o cunho da verdadeira beleza marcial. Era um dos mais ferventes admiradores de Emília. Tirando-a para dançar, uma noite, ela ergueu-se e ia dar-lhe o braço; mas retraiu-se logo e tornou a sentar-se.

— Desculpe-me. Não posso dançar!

— Por que motivo, D.Emília?

Ela calou-se; mas fitou-lhe as mãos com olhos tão expressivos que o moço compreendeu e corou:

— Tem razão. Tirei as luvas para tomar chá e esqueci-me de calçá-las.

Estes e muitos outros pequenos fatos eram comentados no salão de D. Matilde pelas outras moças, que não perdoavam a Emília tantas superioridades, como ela tinha: pois cingia-lhe a fronte a tríplice coroa da beleza, do espírito e da riqueza.

Muitas vezes eu assistia calado aos tiroteios dessa guerra feminina. (ALENCAR, 1977c: p. 115-116)

Apesar de longa, a citação dispensa extenso comentário pela sua transparência e exatidão. A postura de rainha, distante e inalcançável, faz dessa moça aquela estátua de que o narrador falava na primeira cena da história. Não se permite qualquer aproximação com os que lhe são — sem que o texto o afirme expressamente — inferiores. Não é tanto a castidade e o pudor — ainda que também o sejam — que a movem a tanto. Há, em grau acentuado, o desprezo nascido de uma superioridade imaginada e auto-atribuída. Ninguém merecia a sua proximidade e o seu contacto, senão aquele que fosse eleito por ela, por havê-lo identificado como seu igual. A Duartezinha exerce aqui um papel muito semelhante ao de Brás Cubas, na plenitude de sua arrogância aristocrática. Faltam-lhe o cinismo e o deboche deste último, mas sobra-lhe a pretensão de uma majestade alardeada.

Sua pudicícia chega aos limites do nojo enfermigo pelo contacto físico. Tudo o que se ergue muito acima de uma normalidade, socialmente legitimada, resvala muito rapidamente para a patologia senão pessoal, seguramente social. Patologia partilhada pelo narrador que chega ao ponto de admitir que a superioridade da moça não era presumida, mas real e legítima: “outras moças, que não perdoavam a Emília tantas superioridades, como ela tinha: pois cingia-lhe a fronte a tríplice coroa da beleza, do espírito e da riqueza.” Ela é superior, porque o discurso do narrador o afirma e pronto. As demais moças aceitavam a existência de tal superioridade, ainda que protestando. Não lhes restava outra alternativa senão perdoá-la por ser superior. E a sua superioridade assume três planos claros e distintos: é a mais bela, é a mais rica e tem mais espírito. Este podendo entender-se como um leque de opções cumulativas e não excludentes: ética, inteligência, cultura, sensibilidade, percepção, entre outras. Como

arquétipo ela não poderia passar-se por menos...

E tudo isso é feito e alimentado pelo discurso da paixão de um narrador pouco isento:

Que magnificências de luxo, que pompas a natureza e a arte não derramavam sobre aquela festa noturna! Um céu abriu-se ali; e a deusa dele atravessava com gesto olímpio a via-láctea dos salões resplandecentes. Seu passo tinha o sereno deslize, que foi o atributo da divindade; ela movia-se como o cisne sobre as águas, por uma ligeira ondulação das formas.

A multidão afastava-se para deixá-la passar sem eclipse, na plenitude de sua beleza. Assim, por entre o esplêndido turbilhão, ela assomava como um sorriso; e era realmente o sorriso mimoso daquela noite esplêndida. (ALENCAR, 1977c: p. 135)

.....  
Emília não tinha rivais, não me disputava a ninguém; dominava-me na soberania de sua beleza, e atraía-me ou arredava-me a seu bel-prazer, com um senho apenas de sua graciosa majestade. (ALENCAR, 1977c: p. 137)

A relação mítica com a divindade é o traço mais marcante, depois do realce de sua estupenda beleza. Mas, e isso é importante, todo o domínio de Emília sobre Augusto assenta exclusivamente sobre a beleza. Isto está a apontar para um tipo de relação complexa. A mulher é superior, é rainha, é dominadora, exclusivamente, pela beleza. Assim, vencida a distância separadora, o homem tem os outros atributos necessários à substituição de um domínio por outro. Por isso as nossas heroínas românticas o são enquanto solteiras e jovens. Uma vez casadas, passam ao domínio do marido e desaparecem da constelação social ou arrostam, como D. Matilde, a condenação pela perda da casta dignidade de esposa. Se seguem solteiras, o tempo acabará por retirar-lhes o lastro de seu poder. A única superioridade atribuída e atribuível à mulher é a superioridade da beleza física. Superioridade que, lá no fundo da verdade, lhes é atribuída pelo julgamento masculino e, posteriormente, transferida para o feliz detentor da posse matrimonial.

Mas a posse da beleza impõe o ônus da castidade. E Emília, já vimos, é de extremo rigor na execução de seu poder de polícia. Mas, o extremo ainda está por vir, seja da parte do narrador, seja de sua criatura idealizada:

Às onze horas da manhã eu esperava por Emília, no lugar que ela me designara na véspera. Era um bosque espesso de bambus, que ficava distante da casa, mas dentro ainda da sua chácara. Para chegar ali, atravesssei o mato, que se estendia desde a minha habitação pela encosta da montanha. Tomara o disfarce de caçador, a fim de que o nosso encontro parecesse imprevisto.

Instantes depois de chegado, ouvi rugir o palhiço dos bambus que tapetava o chão; Emília apareceu.

Vinha só.

Confesso-te, Paulo, que eu senti nesse momento tiritar-me o coração de frio. Apesar do que Emília me dissera na véspera, o fato de querer ela achar-se a sós comigo num ermo, me parecia tão impossível, estava isso tão fora dos nossos costumes brasileiros, que eu repelira semelhante idéia. Acreditava que ela se faria acompanhar de sua criada ao menos, dando-me assim unicamente a liberdade da confiança, por que eu tanto suspirava.

Entretanto Emília conservava a mesma serenidade que tinha no salão; ao vê-la parecia que ela praticava o ato mais natural. Sorria graciosa. Nem um longe rubor no cetim da face; nem uma névoa nos olhos límpidos e calmos.

E ela tinha razão, Paulo, de conservar essa plácida confiança.

Havia na sua beleza um matiz de castidade, que a resguardava melhor do que um severo recato. Eu sentia muitas vezes, estando só com ela, a influência dessa força misteriosa, que residia em sua tez mimosa; mas só te poderei explicar o que eu sentia por uma imagem.

Tens reparado na doce pubescência de que a natureza vestiu certos frutos? Se a nossa mão a alisa, experimenta uma sensação aveludada; se ao contrário a erriça, o tato é áspero.

Assim era o pudor de Emília.

Olhos puros e castos podiam espreguiçar-se docemente por sua beleza, porque uma serena candidez a aveludava então. Ao mais leve rubor, porém, a alma de quem a contemplasse magoava-se na aspereza daquela formosura, tão suave há pouco.

Não era preciso que Emília dissesse uma palavra ou fizesse um gesto para recalcar no íntimo o pensamento ousado que mal despontara. Uma dor íntima acusava-me de a ter ofendido, antes que eu tivesse a consciência disso.

Nunca se adorou de longe, na pureza do coração, com respeito profundo e um severo recato, como eu adorava Emília nas horas que tantas vezes passávamos a sós, perdidos naquela solidão, onde não encontrávamos criatura humana.

Avalia do excessivo melindre de Emília por dous fatos que te vou contar.

Um dia, repetindo esse passeio da montanha, ela quis atravessar o leito empedrado de um córrego que se precipitava pela frágua escarpada. Seu pé resvalou; ela ia espedaçar-se. Estendi os braços para ampará-la. Repeliu-me com violência, exclamando irada:

— Deixe-me morrer, mas não me toque!

Outra vez, uma noite de partida, eu dava-lhe o braço. Numa volta, a minha manga inadvertidamente, mal roçou-lhe o marmóreo contorno do seio. Ouvi como um débil queixume, que exalaram seus lábios. Voltei-me. Estava hirta e lívida, presa de uma rápida vertigem. Aniquilou-me com um olhar de Diana; retirou o braço, deixou-me imóvel e pasmo no meio da sala.

Uma semana não me quis falar. Quando afinal obteve o meu perdão, ainda me lembro do modo estranho por que me recebeu:

— É a segunda vez que lhe tenho ódio! (ALENCAR, 1977c: p. 138-139)

Esta é a prova maior a que se pode submeter a heroína. Num cenário que exclui a cultura, os dois estão sós em plena natureza, longe dos olhos da opinião. Ele, preocupadíssimo, usando inclusive fantasia de caçador e ela, serena e tranqüila. Tranqüilidade que lhe vem não apenas da castidade e do pudor, mas como ela mesma confessa, em outra passagem:

— Está admirado de me ver aqui? disse ela. Não gosto de ser contrariada, nem mesmo pelo céu. Acordei hoje com uma alegria de passarinho! Tinha saudade das árvores!... Abri minha janela; estava chovendo. Ora! Para que inventaram as capas e os guarda-chuvas? Vi-o de lá pensativo... Em que estava pensando?

— É preciso perguntar-me? Em que penso eu sempre e a todas as horas?

— Em mim?... Pois aqui estou!

— Que imprudência!...

— Deveras!

— Oh! não me chame de ingrato para a felicidade! Mas se ela deve custar-lhe o menor dissabor!... não a quero! Podia alguém vê-la!...

— Eu não me escondo!... respondeu Emília com altivez.

Depois velando-se de súbita melancolia, acrescentou com um sorriso:

— Não tenha cuidado. **Eu sou rica; não me comprometo.** [grifos meus] (ALENCAR, 1977c: p. 145)

A situação social da moça rica e requestada fá-la imune aos julgamentos da opinião. No mercado matrimonial desse então, com um desequilíbrio demográfico acentuado, a mulher tornara-se um bem extremamente valioso. No ano de 1850, o Rio de Janeiro conta com 205.906 habitantes, dos quais 120.730 eram homens e 85.176, mulheres. Ou seja, 58% de homens para 42% de mulheres. Essa escassez de mulheres agrava o mercado matrimonial, pois o casamento é, para o homem, condição indispensável para alocar-se e crescer no mercado de trabalho, ganhar o respeito e estabelecer uma família, como forma de integrar-se às difíceis condições de mobilidade social.

Nesse quadro, a moça milionária é mercadoria de valor inestimável e sujeita a todas as especulações matrimoniais possíveis. Nada seria capaz de manchar-lhe a reputação a ponto de ser descartada como opção matrimonial para quem quer que seja. Isto que já havia sido apontado pelas suas “rivals”, em passagem anteriormente analisada, ganha aqui os contornos de uma confirmação, no discurso da própria interessada. Ao contrário, é Augusto quem se preocupa e defende-a das possíveis malefícios. Ele é todo cuidadosos, todo não-me-toques, quando se trata dos valores aceitos e indiscutidos. Não tem ele a mesma legitimidade de Emília.

É médico e trabalha para viver. E o dinheiro é, também, um problema a mais no seu relacionamento com ela. Pois, apesar de toda a paixão, se vier a conquistá-la, além da mulher ganhará, como prêmio extra, alguns milhares de contos-de-réis.

Outro lado dessa mesma moeda é o fato de que, na expressão de Emília, surge uma verdade social irredutível, cínica e cruel: os ricos estão acima das leis. Eles simplesmente as fazem; cumprir, ora que as cumpram os de baixo...

Tudo isso permite que ela se dê ao luxo de fazer o que bem entende, inclusive encontrar-se totalmente a sós com um homem, numa sociedade que não permitia qualquer intimidade entre os sexos, antes da consagração jurídica e religiosa do matrimônio. É ele quem aponta, em seu discurso, para o inusitado de tal comportamento: “o fato de querer ela achar-se a sós comigo num ermo, me parecia tão impossível, estava isso tão fora dos nossos costumes brasileiros, que eu repelira semelhante idéia”. Cabe ao homem, ao candidato, cuidar da imagem de mulher amada, sem o que poderá ela — não sendo rica — descer na balança social, para nunca mais conseguir alçar posição de destaque.

E isto reforça a opção da heroína. Ela não precisa ser pura e casta, pudica e reservada. Mas, ainda assim, o é e muito mais do que as outras que lhe são desiguais “por natureza”. Até nisso a sua superioridade publica-se em cores vivíssimas.

Mas, onde verdadeiramente se excede, com a coragem dos mártires, é na cena em que, correndo risco de vida, prefere a morte ao contacto físico, com alguém que era de sua preferência, a ponto de lhe conceder um passeio a sós na floresta... É uma noção de pudor que extrapola os limites do razoável, ainda no quadro da época. A intenção do narrador não pode ser outra que de marcar-lhe, com uma nitidez indiscutível, o caráter de modelo de comportamento. Emília, a mulher exemplar; e exemplar por intocável. Isto traduz o conceito romântico de pureza amorosa. De um lado o corpo, do outro a alma. Aqui a pureza, lá o pecado; o corpo pertence à terra, assim como a alma, ao céu. Do lado do corpo, a sensualidade; da banda da alma, o amor. O sujo pertence ao corpo, como o limpo é dos domínios da alma.

A mulher ideal está toda nos domínios do céu, da alma, do puro, do limpo e do amor. Seu contacto com os domínios da terra, do corpo, da sensualidade, do sujo, do pecado, fá-la-á perder o caráter imaculado que a define. Daí o horror que Emília manifesta diante da simples ameaça de proximidade. Horror que lhe é atribuído pelo narrador, que fala em nome de José de Alencar. É, por isso, também, que as outras moças lhe são menores.

Porque se permitiram, em algum momento, uma fricção, pequena que fosse, com a realidade material do mundo, com os corpos em movimento nos salões, com o exercício da sensualidade. E esta é, literalmente, desterrada dos domínios do romance. Nada que expresse esse lado material e animal do ser humano, o seu lado natureza, tem cabida nos valores defendidos por tal tipo de ficção que, curiosamente, faz da natureza — uma outra natureza! — um dos seus tópicos mais trabalhados. A natureza de que tratam os nossos romancistas é, via de regra, uma natureza domesticada, ordenada por princípios racionais e obediente às mãos dos homens, que se opõe à outra, como o jardim à floresta. Nesta natureza romântica não há mosquitos, carrapatos, gambás, escorpiões; tudo são cisnes, magnólias, colibris e quejandos. Longe deles uma concepção contraditória e dinâmica. Por isso mesmo que a própria natureza humana aparece despojada dos seus lados considerados “inaceitáveis” aos olhos dos seus narradores. Exemplo frisante disto reflete-se na arquitetura das casas que servem de cenários às ações romanescas. Elas não têm dependências destinadas aos exercícios elementares da fisiologia, assim como não mostram as suas cozinhas. Por um lado, admitir a existência de latrinas seria assumir a presença da natureza nos domínios do corpo e, em especial, do corpo feminino. Mostrar a cozinha seria escancarar a face cruel de uma natureza humana escravizada aos frios interesses dos que bailavam nas salas.

Uma outra forma de expressar o mesmo ideal de pureza é o uso de expressões metonímicas para referir-se às partes do corpo humano ou à sua sexualidade. No trecho em comentário, há um exemplo característico: “Outra vez, uma noite de partida, eu dava-lhe o braço. Numa volta, a minha manga inadvertidamente, mal roçou-lhe o marmóreo contorno do seio.” Nenhum contacto direto entre dois corpos pode ser admitido. Aqui, para ódio da personagem Emília, é a manga — expressando o braço nela contido — da roupa de Augusto que, inadvertidamente, roça pelo marmóreo contorno do seio — não é o seio é o seu contorno, acrescido de um adjetivo pelo menos inadequado. Por que marmóreo? Neste livro, como nos demais Perfis de Mulher, é sempre usado para traduzir frigidez, petrificação, gelo. Se assim é nesta passagem, o seio da moça já se havia petrificado, assumido a configuração gélida, antes de acontecer o contacto indesejado, inconsciente e puramente ocasional...

Desta forma evidencia-se a referência que faz o narrador ao olhar de **Diana** com que Emília fulmina Augusto, depois de a manga de sua roupa haver-lhe roçado levemente o contorno do seio. A esta referência soma-se outra, relativa ao Amorim, sócio de seu pai, que recebe um dos seus olhares de **Juno** irritada, depois de haver-lhe tomado da mão numa dança. O curioso, mas coerente, é que o narrador usa como termos de



comparação os nomes de duas deusas castas da mitologia grega. Diana é virgem; Juno é casada. Ambas, cada uma na sua esfera, representa o princípio da castidade. Diana, a caçadora, permanece virgem e intocada; Juno, casada com Júpiter, é uma feroz perseguidora das amantes do marido. Isto a torna a deusa que protege as mulheres casadas. Ela exerce a castidade no matrimônio, como Diana a sustenta no celibato. As duas são usadas como termo de comparação para o comportamento de Emília. Ela não é, então, Diva por acaso. Ela é deusa também, mas deusa da castidade. O que não só justifica o nome do romance que narra sua vida, mas também realça as qualidades que lhe definem o perfil.

Pudor e pureza definem Emília, para definir, também, as demais personagens pela sua ausência:

— À uma hora. Eu o espero.

Que estranha e bizarra criatura, Paulo! Com que desdém ela, frágil menina de dezessete anos, pura como um anjo, **calcava aos pés todas as considerações sociais, todos os prejuízos do mundo!** Ela dava-me a maior prova de confiança, e o fazia singela e natural, apenas com uma dignidade meiga de rainha compassiva. Arriscava por mim sua reputação, e nem o mais leve receio lhe perpassava na fronte serena.

Enfim, Emília dava-me esta entrevista, alta noite, em um ermo, como me convidara para o passeio a Santa Teresa, como me dera a primeira contradação que dançamos, como me daria uma flor, um sorriso, um olhar.

E tinha razão.

Não estava ela em qualquer lugar mais protegida pelo seu pudor celeste, do que tantas mulheres desvalidas dele no meio de um salão? [grifos meus] (ALENCAR, 1977c: p. 140)

Surge aqui, com clareza ainda maior, o cruzamento da imagem de Emília com a de Nossa Senhora. É a imagem da Virgem, em capelinha, percorrendo as casas desse imenso território brasileiro, que nos surge, descalça e calcando sob os pés a serpente do pecado. Emília assim o faz com os prejuízos e as considerações sociais. Aliem-se a isso expressões como pudor celeste e rainha compassiva, que se adaptam facilmente ao mesmo leque de significações, e as coisas se fazem entender.

Mas, ao mesmo tempo em que a entroniza no altar puro de seus desejos castos — se é que isso pode existir! —, o narrador abre uma brecha para relativizar-se:

Se o mundo soubesse um dia a história que eu te conto, Paulo, ele exclamaria sem dúvida:

“É impossível! Essa mulher não existiu!”

E o mundo teria razão.

A Emília, de que eu te falo, não existiu para ninguém mais senão para mim, em quem ela viveu e morreu. A Emília, que o mundo conheceria

e já esqueceu talvez, foi a moça formosa, que atravessou os salões, como a borboleta, atirando às turbas o pó dourado de suas asas. A flor, de que ela buscava o mel, não viçava ali, nem talvez na terra.

Seria flor do céu? (ALENCAR, 1977c: p. 143)

Há aí duas coisas extremamente curiosas. A primeira delas é que, falando numa clave, o narrador abre, talvez sem sabê-lo, o solfejo para outra. Quando ele afirma que a Emília de que ele fala não existiu para ninguém, ele está, muito provavelmente, querendo dizer que só ele teve o privilégio de conhecê-la tal qual nos revela agora. Entretanto, a forma de seu discurso possibilita, e até proporciona, uma outra chave de leitura. A de que a Emília de que seu discurso trata existiu apenas na sua imaginação. Ele a via assim, com tais olhos e a partir de tais pressupostos. A aceitar-se esta última hipótese, a história sofrerá uma reviravolta sem precedentes. Se ela era assim, apenas no olhar dele, poderia, apesar dos olhos do amado, ser alguma coisa de totalmente diferente. Como a narrativa é feita por ele, nenhuma mudança se opera na operação leitura. Mas uma brecha para outra leitura aqui se oferece, mas não encontra confirmação ao longo do romance. Tais falhas, ainda que raras, gretam a construção de aparência tão monolítica e fazem das “verdades absolutas” objeto de dúvidas mais que justificadas.

Um segundo problema, e muito estranho, é a afirmação de que “A Emília, de que eu te falo, não existiu para ninguém mais senão para mim, em quem ela viveu e morreu.” Como o romance termina com o casamento dos dois e ninguém morre, pelo menos fisicamente, tal informação soa estranha. Só o final da narrativa poderá trazer-nos uma convincente explicação para essa frase de mau agouro. Por ora, podemos dizer que ela, de uma maneira determinada, morre sim e o narrador está apenas, na sua ansiedade, antecipando eventos futuros. Não pretendo seguir-lhe os passos nessa vereda.

Este problema está intimamente ligado a outro que é o da identidade. E Emília é muito ciosa e consciente dele. Sabe, com clareza dos limites da identidade feminina, no quadro em que lhe cabe viver. E por isso resiste. Certa vez, em conversa de namoro com Augusto, revela o fio da meada que poderá conduzir ao problema central de suas atitudes no amor:

- O senhor nunca fez versos?
- Quem é que os não fez aos dezoito anos?
- Eu!... Tenho dezoito anos e nunca fiz um só.
- Inspira-os, que é melhor.
- Obrigada! Já lhe inspirei alguns?
- A senhora... D.Emília?...
- A senhora... Por que não me chama Mila? É como me tratam

os que me querem bem.

— E Mila chamará Augusto?  
— Está entendido! Não é como lhe chamam seus amigos?  
— Meus amigos me tratam por tu, disse eu sorrindo.  
— Isso não! Quando eu disser tu, é porque não existe mais eu em mim. Porém responda! Já lhe inspirei algum verso?... (Grifo do autor) (ALENCAR, 1977c: p. 146)

Nos dias de hoje, tal conversação só poderá ser entendida se levarmos em consideração o problema dos pronomes de tratamento na vida social. No nosso contexto atual, a informalidade de tal maneira se apossou das relações sociais que sequer imaginamos um código de gradações de intimidade no convívio em sociedade. Resta-nos a diferença entre senhor e você, como última barreira, com facilidade rompida.

Em sociedades mais formais que a nossa, as coisas são um pouco mais complicadas. Entre os franceses, na Europa, e entre os chilenos, na América do Sul, o problema das relações em sociedade cruza com o do emprego dos pronomes pessoais. A segunda pessoa do singular é reservada, explicitamente, para um grau de intimidade muito grande e transparentemente concedida. Emprega-se, em francês, o *vous* para o tratamento formal e o *tu* para uma relação íntima. No Chile, a coisa desdobra-se em três planos: usa-se o *señor*, para um tratamento muito formal; *usted*, para um tratamento formal e *tú*, para as relações de intimidade. Nas duas línguas existe um verbo que denota a permissão para o uso do *tu*: o *tutoyer*, em francês, e o *tutear*, no espanhol do Chile. O costume chileno é que as pessoas proponham *tutear-se*, ou seja, *tratarem-se* de modo informal. Lá não é concebível, nem, muito menos, aceitável, que se trate alguém por *tú*, antes de uma proposta clara nesse sentido ser aceita. Os graus de intimidade são antes concedidos do que apropriados. Como, entre nós, lamentavelmente, a invasão da privacidade se processa em muitos níveis distintos, já nem nos damos conta de que nos invadem quando nos tratam de forma inadequada. Os outros apropriam-se de nós mesmos quando decidem, antes de nós, o grau de intimidade que lhes vamos conceder. Episódios recentes de nossa vida política ilustram excelentemente a tese exposta, para que necessitemos delongar-nos mais sobre o assunto.

A cena entre Emília e Augusto reflete, em primeiro lugar, a persistência, naquele então, de um costume que existira entre nossos antepassados. As regras da aproximação e distanciamento na vida em sociedade eram estabelecidas e circulavam nos discursos, exigindo a sua alteração mútuo consentimento. Até então, eles se tratavam por *senhor* e *senhora*. Emília adianta-se e propõe o uso da terceira pessoa mitigada, ou seja, a troca do formal *senhor/senhora* pelo emprego dos nomes próprios familiares. Emília será familiarmente Mila. Augusto seguirá inalterado.

O grau de proximidade será muito maior, mas não ainda a ponto de justificar o emprego da segunda pessoa. Atravessou-se uma ponte, mas não se vadearam todos os rios. E Emília aduz sua razão para recusar o tratamento tu, para ela reservado a situação de intimidade máxima, ou seja, a entrega matrimonial. E, nesse sentido, sua frase é de uma economia impressionante:

— Isso não! Quando eu disser tu, é porque não existe mais eu em mim. (ALENCAR, 1977c: p. 146)

A entrega, no seu entendimento, implica a abdicação da identidade em favor do outro. Assim, quando Augusto for tu para ela, ela deixará de existir como pessoa, para viver o papel de esposa de.

Por isso Emília resiste com as forças que tem, e com as que não tem, a uma entrega amorosa. Sabe bem onde se move e por isso move-se com extremo cuidado. Sua opinião a respeito dos homens não é lá das mais elogiosas:

— Assim não me iludi? Esses homens a amam, e a senhora lhes corresponde?

— O senhor o diz !

— Meu Deus! Mas a senhora não sabe que nome tem isso?...

Emília ergueu-se de um ímpeto. Seus olhos tinham raios lívidos, e sua fronte um luzimento de mármore.

— O nome?... exclamou ela. O nome que isso tem? Eu lhe digo! É a indiferença... Não! É o desprezo, que me inspiram todas estas paixões ridículas que tenho encontrado no meu caminho! Ah! pensa que amo a algum deles? Tanto como ao senhor!... O amor, eu bem o procuro, mas não o acho. Ninguém ainda mo soube inspirar. Meu coração está virgem! Tenho eu a culpa? Oh! que ente injusto e egoísta que é o homem! Quando nos ama, dá-nos apenas os sobejos de suas paixões e as ruínas de sua alma; e entretanto julga-se com direito a exigir de nós um coração não só puro, mas também ignorante! Devemos amá-los sem saber ainda o que é o amor; a eles compete ensinar-nos... educar a mulher... como dizem em seu orgulho! E aí da mísera escrava que mais tarde conheceu que não amava!.. Seu senhor é inexorável e não perdoa!... Basta-lhe um aceno, e a multidão apedreja.

Eu assistia, deslumbrado, às erupções que produzia o orgulho ofendido naquela alma inteligente. Emília parou um instante para respirar; e a palavra sarcástica frisou outra vez seu lábio mimoso.

— Os homens... Felizmente aprendi cedo a conhecê-los, e os desprezo a todos; os desprezo, sim, com indignação do amor imenso que eu sinto em mim, e que nenhum deles merece!... Cuida o senhor que é a minha vaidade que me arrasta pelas salas, como tantas mulheres, pelo prazer de se verem admiradas e ouvirem elogios à sua beleza?... Oh! não, meu Deus!... Vós sabeis quanta humilhação tenho tragado, eu que tenho orgulho de merecer um nobre amor, vendo-me objeto de paixões mentidas

Ela reafirma a virgindade não do corpo, que essa é indiscutível, mas da alma. Ela jamais se apaixonou por quem quer que seja. É curioso que Alencar tenha lançado mão da mesma metáfora que usou para caracterizar a Maria da Glória de Lucíola. Se esta era impura de corpo, mantinha a virgindade da alma. Emília perfaz a figura completa. E a acusação que lança face aos homens é a de que, não sendo virgens do coração, exigem das mulheres que o sejam. E exigem, ademais, uma ignorância do que seja o amor. Emília quer antes conhecer, para depois decidir. Só que não nos revela como saberá o que é o amor, sem apaixonar-se. Será, para ela, uma espécie de revelação, bem coerente com a imagem, aqui construída, de identificação com a Virgem. Mais curioso, ainda, é o fato de que Emília, em sua cólera, use como metáfora, para explicitar a situação da mulher, a situação jurídica dos escravos. É a única vez no livro que o tema aflora e de forma tão indireta. É uma sinhozinha, rica herdeira, que admite a indignidade da situação escrava, mas como elemento de comparação. O discurso do narrador não se permite qualquer comentário ou referência a um tema tão candente quanto excluído, nas rodas sociais de que fazia parte a personagem. Afinal, nesse mundo de namoros e casamentos, entre brancos ricos e remediados, é como se o resto da sociedade não existisse, já que ele nunca se faz presente nesse imaginário, que é um mundo cujas únicas contradições se dão entre os próprios segmentos dominantes. E, entre estas, não é de menor monta a questão do dinheiro como móvel dos jogos matrimoniais de salão. O fato de Emília ser rica faz dela uma esposa cobiçada, num mundo em que uma das poucas possibilidades de ascensão social para os jovens bacharéis em disponibilidade era um casamento bem calculado. É a partir daí que a nossa personagem vai estabelecer uma diferença essencial entre as paixões retóricas e o que ela admite ser o amor verdadeiro. E é também por isso que submete Augusto a todas as provas possíveis, já que ele é um médico pobre, se comparado aos haveres da família Duarte. O embate amoroso entre os dois terá como alavanca básica a necessidade de certeza, por parte de Emília, de que o interesse pecuniário não faz parte do combustível amoroso de Augusto. As peripécias todas apontam nessa direção e ela custa muito a convencer-se disso. E, nesse crescendo, chega a narrativa à sua cena decisiva:

Mas essa doçura da tarde, a beleza de Emília, os perfumes das flores, tudo que havia de suave ali, irritava-me; eu tinha a alma ulcerada, e não havia bálsamos, se não cautérios, para cicatrizá-la.

Falei-lhe com volubilidade, travada do fel que borbotava do coração.

— D. Emília, nós estamos representando o papel de duas crianças, atormentando-nos um ao outro, e talvez servindo de tema à malignidade

alheia. Ontem, a senhora cuida que não ouviram suas palavras?  
 — Que as ouvissem!...Foi o senhor quem se denunciou!...  
 — Já lhe disse e repito, D. Emília, eu não amo a senhora... Nunca a amei!...  
 — Mentiu-me, então?...  
 — Menti, confesso!...  
 — Creio antes que mente agora. A mentira é irmã do insulto.  
 — Desculpemo-nos mutuamente, D.Emília; ambos erramos; e para que estas cenas não se repitam, eu quero ser franco. A senhora me fez uma vez, há tempo, sua confissão; quer ouvir a minha?  
 — Fale! replicou Emília com um tom de ameaça.  
 — Eu não sou inteiramente pobre, mas também não sou rico, e tenho acima de tudo a ambição do dinheiro.  
 — Ah! fez ela cerrando as pálpebras e encostando a cabeça no recosto do banco para ouvir-me impassível.  
 Seu olhar, coando entre os cílios e partindo-se em mil raios, cintilava sobre o meu rosto, como o trêmulo rutilo de uma estrela.  
 — O que vou lhe dizer é talvez humilhante para mim; mas eu me sacrifico!  
 — Muito agradecida! Isso me penhora, respondeu-me inclinando-se com um sério imperturbável.  
 — À exceção do comércio, a senhora sabe que não há no Brasil carreira alguma pela qual se possa chegar depressa... e honestamente, à riqueza. A minha mal dá para viver com decência. Portanto sendo eu honesto... porque tenho medo da polícia, e não gosto que me incomodem... sendo eu honesto, repito, só havia um recurso à minha ambição... Adivinha qual?  
 — Suspeito; mas diga sempre.  
 — O do casamento.  
 — É um recurso lícito e fácil.  
 — Não tanto como lhe parece.  
 — Ora! Para o senhor?...  
 — Para mim, sim senhora; porque embora ambicioso, eu não estou disposto a sacrificar à riqueza minha felicidade; seria um absurdo, pois se eu quero ser rico é para ser feliz.  
 — E como pretende conciliar isto? Deve ser curioso.  
 — É agora que eu preciso de toda a sua indulgência; vendo-a quando voltei da Europa, senti-me atraído para a senhora por uma inclinação que eu considerei amor; e essa inclinação... não devo ocultar cousa alguma para minha maior vergonha... essa inclinação aumentou involuntariamente quando soube que os negócios do Sr. Duarte tinham prosperado por tal forma que ele era, se não o maior, um dos maiores e mais sólidos capitalistas da praça do Rio de Janeiro... Não sei se deva continuar!...  
 — Por que não, doutor? Eu estou ouvindo-o com um prazer imenso!  
 — Mas eu me acanho...  
 — É modéstia própria dos homens de talento, que sabem viver. Mas nós nos conhecemos!...  
 — Bem, eu continuo... Disse-lhe que a amava já muito, mas isso

não era nada em comparação do que senti depois... Um dia, alguém, creio que um corretor, assegurou-me que o Sr. Duarte era nada menos que milionário... duas vezes milionário...

— Ah! eu ignorava!

— Pois saiba que é. Viúvo, só com dois filhos... pensei eu... Então D. Emília terá um milhão de dote! Um milhão! Desde esse momento meu amor não teve mais limites; tornou-se uma paixão digna de Romeu, de Otelo, dos mais celebrados heróis de dramas e romances. Como sua formosura então revelou-se resplandecente aos meus olhos!... Eu compreendi nessa ocasião os poetas que eu não compreendera nunca, e as suas comparações minerais... Vi que seus dentes mimosos eram realmente pérolas de Ceilão, seus lábios rubis de Ofir, e seus olhos diamantes da melhor água! Sua voz argentina tinha aos meus ouvidos essa melodia inefável, que nem Rossini nem Verdi puderam ainda imitar, a melodia do ouro... do ouro, a senhora bem sabe, a lira de Orfeu deste século!... Oh! que paixão, D. Emília! Era um delírio... uma loucura... Foi então que eu não pude mais resistir e confessei-lhe que a amava!

Emília ergueu-se rápida:

— Ah! compreendo agora!...

Como não fiquei ao ver aquela mulher, exultando de júbilo e orgulho ali, em face de mim, que pensava tê-la afinal humilhado com meu frio sarcasmo!

— O que é que a senhora compreende, D. Emília?

— Que eu vivo em sua alma! E como o senhor não pode arrancar-me dela, procura rebaixar-me a seus próprios olhos para ter a força, que não tem, de me desprezar! O senhor ama-me, e há de amar-me enquanto eu quiser... e há de esperar aqui, a meu lado, até que chegue a hora em que me perca para sempre... Porque eu é que posso jurar-lhe: não o amo, não o amei, não o amarei nunca...

A paixão, recalcada por algum tempo, ergueu-se indomável em minha alma, e precipitou como uma fera sedenta para essa mulher. Toda a lia que o pecado original depositou no fundo do coração humano, revolveu-se e extravasou.

Eu avancei para Emília; e meu passo hirto, e meu olhar abrasado, deviam incutir-lhe terror.

— Pois bem, exclamei eu com a voz surda e trêmula. A senhora quer! É verdade! Eu a amo! Mas aquela adoração de outrora, aquele culto sagrado cheio de respeito e de admiração... Tudo isso morreu! O que resta agora neste coração que a senhora esmagou por um bárbaro divertimento, o que resta, é amor brutal, faminto, repassado de ódio... é o desespero de se ver escarnecido, e a raiva de querê-la e obrigá-la a pertencer-me para sempre e contra sua própria vontade!...

— Eu o desprezo!... respondeu-me Emília.

Era quase noite, a voz de Julinha soou no jardim, chamando a prima. Eu ia dar um último passo para Emília; hesitei.

— Fuja, senhora!

Ela não se moveu; ficou muda enquanto os ecos da voz de Julinha continuando a chamá-la ressoavam ao longe. Quando o silêncio restabele-

ceu-se, e parecia que a prima se tinha afastado, ela veio colocar-se em face de mim, e erigindo o talhe e cruzando os braços afrontou-me com o olhar.

— O senhor é um infame! disse com arrogância.

Fiz um esforço supremo; inclinei-me para beijar-lhe a fronte. Seu hálito abrasado passou em meu rosto como um sopro de tormenta.

Ela atirara rapidamente para trás a altiva cabeça, arqueando o talhe; e sua mão fina e nervosa flagelou-me a face sem piedade.

Quando dei acordo de mim, Emília estava a meus pés. Sem sentir, eu lhe travara dos punhos e a prostrara de joelhos diante de mim, como se a quisesa esmagar. Apesar de minha raiva e da violência com que a molestava, essa orgulhosa menina não exalava um queixume, soltei-lhe os braços magoados e ela caiu com a fronte sobre a areia.

— Criança!... E louca!... murmurei afastando-me.

Emília arrastou-se de joelhos pelo chão. Apertou-me convulsa as mãos, erguendo para mim seu divino semblante que o pranto orvalhava.

— Perdão!...soluçou a voz maviosa. Perdão, Augusto! Eu te amo!...

Seus lábios úmidos de lágrimas pousaram rápidos na minha face, onde a sua mão tinha tocado. E ela ali estava diante de mim, e sorria, submissa e amante.

Fechei os olhos. Corri espavorido, fugindo como um fantasma a essa visão sinistra. (ALENCAR, 1977c: p. 163-165)

Esta cena se passa, depois de mais uma briga, no dia anterior, e numa situação em que estavam rompidos há um mês. Ele se sente humilhado pelas constantes recusas de Emília e por sua obstinada atitude de não admitir uma relação de amor entre os dois. O objetivo de Augusto é humilhá-la e joga tudo ou nada, nessa cartada decisiva.

O que nos importa, em termos de análise, é que, para humilhá-la, ele se humilha antes. E os temas e argumentos de que lança mão trazem uma idéia muito clara de como as relações matrimoniais eram trabalhadas no mundo imaginário de Alencar. O casamento é visto como uma forma lícita de se obter a propriedade e a riqueza; e a instituição do dote é a sua expressão jurídica mais cristalina. O dote faz do casamento um contrato de compra e venda. Nem mais, nem menos. E isto não fere a consciência ética da época, desde e sempre que haja uma relação amorosa que o justifique.

Por outro lado, o casamento é sempre um negócio entre dois homens: o pai da moça e o futuro genro. Nele se trocam mulheres e dinheiro, atividades exclusivas do espaço público masculino. O desequilíbrio, que aqui se cria, resulta da vontade de Emília que ultrapassa as regras do jogo estabelecidas. Ela decide casar-se com Augusto, sem a interveniência do Duarte, seu pai. A menina imperiosa invade o âmbito da ação masculina e assume um poder que as mulheres não têm, no quadro histórico em que vive e age. Com isso, ela coloca o pai fora do universo dos negócios e ameaça a ordem estabelecida. É, nisso, uma digna antecessora de Aurélia



Camargo, personagem central de Senhora, que viria à luz 12 anos mais tarde, em 1875. E será exatamente esse desequilíbrio que o final de cena e o do romance virão resolver. É necessário que ela retorne ao seu papel de mulher e à sua esfera de atuação, para que o mundo possa girar outra vez no seu eixo.

Augusto aqui assume o lado sórdido desse tipo de contrato, ao afirmar que amava Emília não pelos seus dotes, mas apenas pelo seu dote. Fá-lo para humilhá-la e espezinhá-la, nessa briga de namorados. Mas a reação dela é clara e nítida: — É um recurso lícito e fácil. Na ordem jurídica não há discuti-lo e o nosso Código Civil, até hoje, estipula o matrimônio como uma das formas de aquisição da propriedade. O problema reside no plano das relações afetivas. Aí, Augusto entra em contradição consigo mesmo, pois tem consciência de que “embora ambicioso, eu não estou disposto a sacrificar à riqueza minha felicidade; seria um absurdo, pois se eu quero ser rico é para ser feliz”. Ele quer conciliar o inconciliável naquela ordem de coisas. O papel que desempenha é o de vilão e desempenha-o consciente de que esta é uma arma que poderá perdê-lo para sempre ou dar-lhe a vitória final. Mas o que resta é que, se ele ficar com Emília e casar-se com ela, como de fato acontece, o milhão igualmente virá ter às suas mãos. O fato de haver o amor não elimina o interesse, apenas o legítima. A regra do bom-tom manda apenas que esse interesse seja elidido do discurso, não da vida. E Emília, por saber disso, despreza tanto os seus pretendentes, vai tão fundo na análise de caráter, para tentar descobrir o ouro sob a ganga da retórica amorosa. Mas nem ela, nem ele eliminam o interesse pecuniário do âmbito da relação, até porque não podem. Ele faz parte estruturante do sistema econômico e da ordem familiar e não pode ser eliminado por golpes de generosidade. O que a retórica romântica tenta fazer é dar-lhe uma legitimação: pois se há amor, haverá um bom casamento. Se dentro dele está embutido um dote, tanto melhor. Não há de atrapalhar, por certo.

Para encenar seu papel, Augusto revela, aos leitores de hoje, que apenas o comércio poderia levar à riqueza, de forma rápida e honesta. As demais carreiras liberais, aí incluída a medicina, não eram garantia de ascensão social. Representavam uma possibilidade, tanto mais palpável, se calçadas por um bom casamento. E, também, legítima o lucro comercial como ético e lícito e, portanto, base de sustentação da ordem econômica e de organização das instituições políticas. Não há nenhuma referência à indústria ou aos serviços — até por praticamente inexistentes. A agricultura está reservada àqueles que dispõem de terras e escravos. Não é opção para um jovem bacharel sem herança de monta.

Ao denunciar-se como um especulador matrimonial, Augusto

esperava ferir a mulher que o humilhara, mesmo ao preço de uma rejeição ética e pessoal. Mas o desejo de ferir traz à tona as molas essenciais dessa máquina social que é o casamento, na esfera dos proprietários. Se o dote existe e é legítimo, especular sobre ele não é crime de monta, é apenas parte do jogo. Augusto a usa para mostrar-se sórdido e inaceitável e jogar, assim, o orgulho de Emília na lama de sua própria degradação. Mas, em outras situações, tal especulação é parte dos torneios de salão e termina, o mais das vezes, com sucesso para os jogadores dotados de maior talento, sem quebra da moral familiar e da ordem social sobre ela assentada.

No dia anterior, ainda no mesmo espírito, Augusto assim se pronunciara, numa festa:

Conversávamos indiferentemente quando veio a falar-se de uma moça, que amava seu primo a quem estava prometida, e de repente se casara com o filho de um rico capitalista. Já sabes; a noiva era acicamente censurada; eu tomei sua defesa contra Julinha.

— Pois eu desculpo essa moça, D. Julinha: seu amor tinha talvez a coragem da morte, mas não tinha a coragem da pobreza. Há naturezas assim; os grandes sacrifícios as exaltam; os pequenos as humilham. Eu não a desculparia se ela fosse rica, e em vez de sentir o orgulho de inspirar um amor capaz de resistir a essa sedução do dinheiro, se contentasse em comprá-lo... E nem só comprá-lo; mas acenar, como os avarentos, com o seu dinheiro, para ter o prazer incompreensível de aviltar a turba de adoradores, entre os quais ela afinal escolherá um marido!... Um marido regateado!... (ALENCAR, 1977c: p. 162)

Este é um belíssimo exemplo de uma história dentro da história, ou na expressão preferida pelos franceses uma mise en abyme. O encaixe de uma história dentro da outra assume, aqui, a função de exemplificar uma ação por outra sua contrária. No romance a relação é da moça rica com o rapaz pobre; no encaixe, inverte-se a equação. Ao colocar a moça pobre aceitando um casamento de conveniência e rejeitando os impulsos de seu coração, o narrador da história inserida no romance faz ver como os valores permanecem, ainda quando são invertidos os pólos de funcionamento. A imagem especular e invertida revela o quanto o fator ascensão social e o fator sobrevivência se sobrepõem, no imaginário de Alencar, aos valores afetivos, desde e sempre que as demais regras de comportamento moral sigam intocadas. Se, para que o mundo funcione, é inevitável que os negócios se interponham nos atos da vida pessoal, que se mantenham ao menos imutáveis as aparências.

E, além disso, nas duas imagens, permanece a importância do dinheiro como mediador dos casamentos, venha de que lado vier. Mas, um novo desequilíbrio oculta-se, nas dobras da estória encaixada: a mulher pobre pode casar por dinheiro; a mulher rica não pode comprar um marido.

No caso, todos os pretendentes são menos ricos do que ela. Mas, se fossem mais ricos, a mesma proibição permaneceria. Ou seja, casar por dinheiro é justo, desde e sempre que para ascender ou para manter-se na linha de flutuação. Mas não é aceitável que se use o dinheiro para dominar os mais fracos, dobrando-lhes a vontade. O rico deve ter uma atitude de superioridade compassiva e sentir-se orgulhoso dos sentimentos que consegue despertar enquanto ser humano e não enquanto possuidor de riquezas. Não parece tal proposição refletir o pensamento dos que estão no pólo dos ascendentes, que aguardam o desprendimento dos mais poderosos?

Apesar de Augusto estar aí ferindo Emília e a ela se referindo, a mesma verdade transparece: a ele, que é honesto e ético, parece normal que uma moça pobre prefira um casamento rico a um casamento amoroso. É o jogo da sobrevivência dos mais espertos, numa sociedade em que ninguém, ao que parece, tem a coragem da pobreza. Quem ele condena é a mulher rica que, usando do seu poder no mercado matrimonial, manipula os candidatos e fá-los cair no ridículo, ao invés de esperar uma aproximação amorosa “verdadeira”.

Por outro lado, saber jogar o jogo do casamento é prenda social apreciada, mesmo quando não aceita: “— É modéstia própria dos homens de talento, que sabem viver.” Especular é parte do talento dos que sabem viver. Ou seja, dos que não só aceitam todas as regras do jogo, acomodam-se a elas e não sofrem, com isso, qualquer tipo de dúvida, bem como não alimentam conflitos éticos. Augusto, como herói, só sabe viver na encenação que arma diante de Emília; ele é um ser ético e incorruptível que, no final, terá o devido prêmio por sua postura. A narrativa não poderia admitir tais regras para seus protagonistas, pois eles são, por definição, excepcionais. São os melhores, os mais mais de tudo. Mas, se eles não aceitariam as regras do jogo sem mais, motivados por sua própria excepcionalidade, não se pode dizer o mesmo das demais personagens mais aproximadas da média humana e cotidiana, mais parecidas com o público leitor.

E Emília não só é rica. É muito rica. É riquíssima. Uma fortuna de dois mil contos de réis era coisa raríssima nos anos cinqüenta. Assim, Emília não só é rica. É a mais rica de todas. É mercadoria de inestimável valor. E toda essa informação chega-nos pelo discurso de Augusto que, tentando ferir, revela outro lado da moeda matrimonial que está, de fato, em jogo. É através dele que nós e, aparentemente, Emília ficamos sabendo da dimensão das posses de Duarte. E, mesmo zombando dos poetas que lançam mão de metáforas gastas e herdadas de um certo barroco de mau-gosto, não deixa de traduzir todo o real valor de Emília, sua cotação no mercado e o poder de sua sedução econômica.

O tiro sai-lhe pela culatra, em termos. Emília lê, em seu discurso, outras possibilidades de significações, elas também presentíssimas nas malhas do seu verbo. Ela entende que o que se expressava claramente na superfície visível do discurso era manifestação de significações latentes muito diversas, mas causadoras das que se manifestam. Ela nos dá, em pleno século XIX, uma bela lição de análise de discursos. Ela percebe uma outra ordem de relações que comandam as que se expõem ao primeiro olhar. Percebe e denuncia; pois toda sua semiótica é puro exercício da paixão. E, neste mesmo exercício, é a sua vez de apresentar um discurso cuja função é encobrir outro, que ameaça vir à tona e reverter o quadro. E isto precipita uma das cenas mais interessantes em toda essa retórica amorosa. Rejeitado e duplamente humilhado, pela beleza, mas principalmente pela inteligência de Emília, Augusto explode e faz, uma vez que seja, a paixão humana, com seus astres e desastres, emergir com força e verossimilhança na cena da leitura. E aí, a paixão se colore do que lhe é mais essencial:

O que resta agora neste coração que a senhora esmagou por um bárbaro divertimento, o que resta, é **amor brutal, faminto, repassado de ódio...** é o desespero de se ver escarnecido, e **a raiva de querê-la e obrigá-la a pertencer-me** para sempre e **contra sua própria vontade!**... [grifos meus] (ALENCAR, 1977c: p. 165)

Agora o amor perde a palidez retórica e a esqualidez a que o reduzira o jogo de salão, para assumir o seu contrário, o ódio, como sua componente inseparável. E é um amor faminto, como todo amor que se preze, prenhe do desejo que é o seu combustível único e insubstituível. Desejo tão presente e tão imperioso que é capaz de levar o até então imperturbável e civilizado Augusto à ameaça de posse, mesmo contra a vontade de Emília. Eis agora um ser de carne e osso, capaz de manifestar-se como o contrário de sua imagem tão cuidadosamente esculpida. O seu lado bem-comportado leva-o a instá-la à fuga, tratando-a, ainda, de senhora. É ela quem o afronta e, mesmo, o desafia. Isso fá-lo assumir a ameaça como realidade e tentar beijá-la. Recebe a bofetada de lei e perde o verniz aristocrático. Sujeita-se à força, leva-a aos seus pés brutalmente, invertendo a equação dominante ao longo da narrativa. Não é mais o amante lamuriendo aos pés de sua deusa, implorando-lhe migalhas de afeto e consideração. É o homem irado submetendo a fêmea que lhe resiste, como a mostrar que, sob o verniz das formalidades sociais, reside ainda e sempre o lado natureza associado ao lado irracionalidade. É tudo contra as regras que o romance vinha, até aqui, erigindo como as únicas aceitáveis.

E, é nesta cena de reviravolta, que podemos perceber algo que estava habilmente oculto até aqui: a possibilidade de Emília não ser nada

daquilo que o discurso de Augusto vinha cuidadosamente construindo. Isto aparece, de forma rápida, numa fala da personagem que comentamos anteriormente, quando ele diz que a Emília de que fala só tinha existido para ele. É bem possível. Pois não foi ao bom-moço, bem comportadíssimo, que Emília se declarou. Foi ao homem irado e mesmo violento na sua paixão que ela se entregou sem mais reservas. Ao que parece, ela estava mesmo em busca disso: da verdade amorosa plena de vida e de carnalidade, de amor e de ódio, de força e de carinho. Foi nesse transe de exacerbação que ela abandonou seu trono intocável, para literalmente descer à terra e arrastar-se de joelhos atrás de seu amado. Que diferença da Emília rainha dos salões!

É a primeira vez em que ela emprega o pronome tu, para referir-se a Augusto. A sua declaração de amor é, concomitantemente, uma declaração de derrota plena e consumada. Principalmente se lembrarmos da sua afirmação de que: “— Isso não! Quando eu disser tu, é porque não existe mais eu em mim.” A intocável, a casta, a pundonorosa Emília é capaz, agora, de esbofetear Augusto, de agarrar-lhe as mãos, beijar-lhe a face e mostrar-se o contrário da imagem sustentada pela narrativa até aqui:

Emília arrastou-se de joelhos pelo chão. Apertou-me convulsa as mãos, erguendo para mim seu divino semblante que o pranto orvalhava.  
— Perdão!...soluçou a voz maviosa. Perdão, Augusto! Eu te amo!...  
Seus lábios úmidos de lágrimas pousaram rápidos na minha face, onde a sua mão tinha tocado. E ela ali estava diante de mim, e sorria, submissa e amante. (ALENCAR, 1977c: p. 165)

Culminando com a última frase que, certamente, há de arrepiar quanta feminista haja entre suas leitoras de hoje. E, ao mesmo tempo, a revelação, não menos chocante, de que Augusto, absolutamente, não estava preparado para tal desfecho e atitude. Nem ele enquanto personagem, nem ele enquanto narrador:

Fechei os olhos. Corri espavorido, fugindo como um fantasma a essa visão sinistra. (ALENCAR, 1977c: p. 165)

Então a sua Emília, enfim amante, enfim submissa, de joelhos a seus pés, configura uma visão sinistra? Por quê? Em função de quê?

Seu próprio discurso pode dar alguma resposta. Quando ele afirma que: “Fechei os olhos. Corri espavorido”. Não há muito que argumentar. Espavorido é adjetivo formado a partir do substantivo pavor. Ele fecha os olhos e corre cheio de medo. Muito mais que medo, tomado de pavor. A visão de uma mulher entregue, terrena, plena de sentimento e desejo, aceitando o contacto físico, beijando-o e tomando-lhe as mãos, não faz parte do modelo até então construído. A mulher que Augusto perseguira até

então era a mulher celeste, pura, inacessível, majestática, distante no seu orgulho, elevada no seu pudor. Como encarar, agora, uma outra mulher, faminta de amor, terrena, próxima e acessível, súdita e humilde? Como aceitar outra imagem que destruíra totalmente a anterior? Este é o choque básico que sofre Augusto. Pois a Diva aí morria, para deixar nascer Emília e, com esta, ele se pode casar. A imagem da Diva é sinistra:

**Sinistro.** (Do lat. *sinistru.*) Adj. **1.** Esquerdo (1) **2.** Que é de mau agouro; fúnebre, funesto: “Eis a estrada poeirenta e sinistra da morte!” (Marcelo Gama, *Via Sacra*: p. 136.) **3.** De má índole; mau. **4.** Que infunde receio, ameaçador, temível. (FERREIRA: p. 1316)

Ou seja, não é direita; não é a esperada, nem a esperável. E, ao mesmo tempo, a acepção arrolada sob o número 4 também se pode aplicar, sem problemas. A Diva rojando-se ao chão, rastejando aos pés de um homem, entregue e dócil, confirma a sua aniquilação e infunde o medo que habita em toda transformação. Augusto terá que se haver com uma nova realidade daí para a frente. A mulher superior, rica e poderosa, transformara-se, enfim, em uma dócil e submissa amante. A imagem da Diva inverteu-se, deixou de ser a imagem de um poder explícito para ser um seu recíproco invertido: a submissão. Nisso, a imagem é sinistra relativamente à outra que o romance nos acostumara a aceitar. Mas é muito mais sinistra porque coloca Augusto diante da corporeidade de uma mulher apaixonada e sedenta de amor, distante já das conveniências de salão. Havia ali, agora, uma fêmea e não uma deusa. E isto é que é inconcebível no quadro imaginário tão cuidadosamente elaborado por José de Alencar. Daí o pavor que infunde e a confusão que estabelece a sua simples presença. Daí porque ela só reaparecerá depois de acalmada e novamente senhora de seus impulsos.

Doravante, as coisas se simplificam. Ele terá que lidar com outra figura de mulher. E é por isso, exatamente por isso, que Emília morreu. Ela viveu e morreu na imaginação romântica do narrador. Só existiu para ele. A outra Emília, a Emília real, desmitificada, terrestre e carnalizada, esta será transformada em sua esposa tranqüilamente e sem maiores dramas. Não sem antes assinar a mais plena das abdições:

“Sim, Augusto, eu te amo!... Já não tenho outra consciência de minha vida. Sei que existo, porque te amo.

“Naquele momento, de joelho a teus pés, essa grande luz encheu meu coração. Acabava de ultrajar-te cruelmente; detestava-te com todas as forças de minha alma; e de repente todo aquele ódio violento e profundo fez-se amor! Mas que amor!

“Desde então me sinto como inundada por este imenso júbilo de amar. Minha alma é grande e forte; guardei-a até agora virgem e pura; nem uma emoção fatigou-a ainda. Entretanto receio que não baste para

tanta paixão. É preciso que eu derrame em torno de mim a felicidade que me esmaga.

“Por que me fugiste, Augusto?... Segui-te repetindo mil vezes que te amava; confessei-o a cada flor que me cercava, a cada estrela que luzia no céu. Minha alma vinha aos meus lábios para voar a ti nesta abençoada palavra, — eu te amo! Tudo em mim, meus olhos cheios de lágrimas, minhas mãos súplices, meus cabelos soltos, se tivessem uma voz, falaria para dizer-te — ela te ama!

“Beije na areia os sinais de teus passos, beije os meus braços que tu havias apertado, beije a mão que te ultrajara num momento de loucura, e os meus próprios lábios que roçaram tua face num beijo de perdão.

“Que suprema delícia, meu Deus, foi para mim a dor que me causavam os meus pulsos magoados pelas tuas mãos! Como abençoei este sofrimento!... Era alguma coisa de ti, um ímpeto de tua alma, a tua cólera e indignação, que tinham ficado em minha pessoa e entravam em mim para tomar posse do que te pertencia. Pedi a Deus que tornasse indelével esse vestígio de tua ira, que me santificara como uma coisa tua!

“Vieram encontrar-me submergida assim na minha felicidade. Interrogaram-me; porém eu só ouvia os cânticos de minha alma cheia das melodias do meu amor. Não lhes falei, com receio de profanar a minha voz, que eu respeito depois que ela confessou que eu te amo. Não deixei que me tocassem para não te ofenderem no que é teu.

“Quero guardar-me toda só para ti. Vem, Augusto: eu te espero. A minha vida terminou; começo agora a viver em ti.

Tua Emília.”

(ALENCAR, 1977c: p. 165-166)

Mais que abdicação, é uma carta de demissão. Emília demite-se de si mesma. Sob a aparência de uma declaração de amor, o que se declara aí é a renúncia à própria identidade. Desde o cartesiano “Sei que existo, porque te amo”, até o patético “A minha vida terminou; começo agora a viver em ti” tudo respira a mesma atmosfera de renúncia. Para o gosto brega poder-se-ia cunhar a frase Amar é... dissolver-se no outro. E não é diferente o objetivo da missiva que o narrador faz Emília escrever, não esqueçamos deste detalhe. Ela, ao declarar-se declara sua futura inexistência: “A minha vida terminou; começo agora a viver em ti”. Esta é a visão do casamento que Alencar embute em sua heroína. Não é à toa que ela resistiu, a mais não poder, à entrega. Nela a personagem deixa de ser pessoa, para reificar-se: “que me santificara como uma coisa tua”. O que é ainda reconfirmado pelo último diálogo do livro:

— Mas reflita, Emília. A que nos levará esse amor?

— Não sei!...respondeu-me com indefinível candura. O que sei é que te amo!... Tu não és só o árbitro supremo de minha alma, és o motor de minha vida, meu pensamento e minha vontade. És tu que deves pensar e querer por mim... Eu?... Eu te pertença; sou uma coisa tua. Podes conservá-la ou destruí-la; podes fazer dela tua mulher ou tua escrava!... É

o teu direito e o meu destino. Só o que tu não podes em mim, é fazer que eu não te ame!... (ALENCAR, 1977c: p. 167)

A coisificação atinge aqui o seu clímax, não só pela repetição da horripilante frase — sou uma cousa tua —, mas pela gradação das renúncias a que se propõe a personagem. A única realidade a que ela passa a ter acesso é a de que ama Augusto; que, a sua vez, passa ao papel de árbitro supremo da alma de Emília. “És tu que deves pensar e querer por mim... Eu?... Eu te pertenco; sou uma cousa tua”. Se o homem deve pensar e querer, o desejo e a razão deslocam-se para fora do âmbito da ex-heróina da virtude. Ela não é mais nada: não pensa, não deseja, não sabe. Uma verdadeira coisa, enfim. E tudo isto desloca-se, ainda, para o plano das relações jurídicas: “É o teu direito e o meu destino “. Do lado masculino, a legitimidade do domínio, sancionado por uma lei que, por absurda, apela para a mais pura irracionalidade: é do destino da mulher perder a identidade, ao entregar-se amorosamente.

E o Paulo, amante e medroso de perder a sua amada-rainha, transforma-se, repentinamente, num enfatiado e enfatuado maridão:

Enfim, Paulo, eu ainda a amava!...

Ela é minha mulher. (ALENCAR, 1977c: p. 167)

Com esta sentença seca e curta, encerra o romance.

De tudo isto, o que salta aos olhos é que tal imagem de mulher — quer a altiva soberana dos salões, quer a submissa escrava do amor — é, no seu essencial, falsa e postiça. Não corresponde, no seu esquematismo, a nada dotado de uma vida própria e que possa, por isso mesmo, despertar o nosso interesse pelo seu destino. Alencar, neste livro, lida mal com o tema. Tudo nos impressiona, desde o início, pela atmosfera de cenário de papelão. Suas personagens portam-se como bonecos de ventríloquo mal adestrado. Temos nós, espectadores, que fingir que acreditamos que os bonecos falam; não são eles que nos passam a ilusão de serem falantes. Falta-lhes a verdadeira fraqueza humana que possibilita, inclusive, as eventuais grandezas de alma. São certinhos demais, não possuem sequer a perspectiva contraditória de uma Lúcia/Maria da Glória que faz de Lucíola uma obra-prima em qualquer literatura.

O que faz a importância deste livro é exatamente o seu caráter de obra falhada. Pois, se não convence como romance, como literatura, e talvez por isso mesmo, é excepcionalmente ilustrativo de aspectos essenciais das ideologias dominantes. Até porque, quando as obras crescem, tendem a superá-las e mascarar mesmo alguns de seus ângulos. Aqui, o romance falha, porque a ideologia é excessivamente explícita. Este livro é todo ideologia em forma pura. Ele ilustra uma tese, antes de expor des-



tinhas humanos. O artificialismo de suas conclusões, o esquematismo da reviravolta final, o extremismo de suas personagens que desconhecem o meio do caminho, tudo isto evidencia que, antes de criar as personagens, o autor tinha uma ideologia na cabeça e uma pena na mão.

O fato de ter publicado *Lucíola*, dois anos antes, pode ser um fator ponderável para o formato ideológico de *Diva*. Apesar de aquele defender, no essencial, teses equivalentes a este, não o faz de forma esquemática e artificial. Lúcia tem um interesse humano porque tem que lutar contra os preconceitos do meio, vencer as armadilhas dos aristocratas de plantão, movimentar-se num ambiente que lhe era em tudo hostil. Ela tinha uma razão de viver muito clara e que lhe desenha um perfil no embate contra o meio que a produziu e a marginalizou. Já a nossa insossa Emília não tem do que queixar. Tem tudo e tudo lhe vem fácil às mãos. Não precisa esforçar-se senão em continuar a perfeição que já era. Seu período mais interessante talvez seja o da metamorfose de Patinho Feio para irresistível cisne; metamorfose para a qual ela em nada contribuiu. Veio-lhe, como o resto. Até nisto ela é, uma vez mais, exemplar. Aos bem-nascidos tudo lhes cai do céu, sem esforço sequer de colher o que o mundo lhes pôs ao alcance das mãos. E, por isso mesmo, sua vida é despida de interesse, pela cansativa repetição de festas e bailes, bailes e festas, numa quadrilha cujo final estamos cansados de conhecer.

Mas não há duvidar que esse modelo de mulher escapa das páginas do romance, para galgar posições muito mais elevadas. O caráter pedagógico é aqui, também aqui, claríssimo. Se Lúcia é punida porque afastou-se das normas morais vigentes e dominantes, Emília é o exemplo positivo das virtudes premiadas. Nisto ela é uma merecedora ancestral dos intragáveis romances do chamado Realismo Socialista, que viriam a inundar corações e mentes de toda uma geração com os chamados heróis positivos. Tão chatos quanto ela.

Resta a Alencar o mérito de ter demonstrado, muito antes, que o romance de herói positivo será qualquer coisa, menos dotado de interesse humano. Ele demonstrou, sem sabê-lo e pela negativa, que a dialética é essencial à construção dos destinos humanos, até porque ninguém aprende nada longe do sofrimento.

Ele mesmo parece ter aprendido, pois foi capaz de apresentar-nos, mais tarde, figuras bem mais convincentes, porque construídas nas brechas dos valores que ele insistia em canonizar...

# O IMPÉRIO FEMININO

Com *Senhora*, publicado em 1875, quando o autor contava com 46 anos, completa-se a série que ele denominara de “*Perfis de Mulher*”.

De construção mais complexa que todos os demais, este livro representa a maturidade de Alencar como romancista. Aqui ele esbanja o virtuosismo acumulado ao longo de sua carreira, que se há de encerrar dois anos depois, com a sua morte aos 48 anos de idade.

G.M. ainda assina a autoria, dando continuidade aos dois perfis de mulher bastante anteriores. *Lucíola* é de 1862 e *Diva*, de 1864. Entre este e *Senhora* interpõem-se *Iracema* (1865), *As minas de prata* (1865-1866), *A pata da gazela* (1870), *O gaúcho* (1870), *O tronco do ipê* (1871), *Til* (1872), *Sonhos d’ouro* (1872), *Alfarrábios* (1873), *O garatuja* (1873), *O ermitão da Glória* (1873), *A alma do lázaro* (1873), *Guerra dos mascates* (1873-1875) e *Ubirajara* (1874). São treze livros, em que se apuram as técnicas do escritor, entre *Diva* e *Senhora*, o que pode explicar, desde já, as notáveis diferenças entre os dois, mas que deixa sem explicação, desse ponto de vista, a obra-prima que lhes é anterior: *Lucíola*.

Se o autor ficto é G.M., neste livro aparece uma nota Ao Leitor, assinada por J. de Al., que é uma forma de decifrar socialmente o mistério que envolvia, até então, a autoria de *Lucíola* e *Diva*.

Neste romance, o narrador não participa da trama e não habita o universo de suas personagens, o que lhe confere uma posição de maior

distanciamento temporal e emocional relativamente aos fatos narrados. Ele renuncia, também, à forma de memória que era a dos outros perfis, ainda quando na nota introdutória afirma:

Este livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem.

A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confiança dos principais atores deste drama curioso. (ALENCAR, 1977b: p. 181)

Se existiu, ficticiamente, um relato de memórias, o livro absolutamente carece de tal forma, que exige a presença da primeira pessoa como narrador. Aqui, uma olímpica terceira pessoa, distante e refletida, narra as peripécias das personagens, desvendando-lhes a intimidade do pensamento e tornando-as, assim, transparentes ao leitor. Nisto o livro difere radicalmente dos dois anteriores, em que o narrador é uma personagem interessada na trama, oferecendo a sua versão e descrevendo mulheres dotadas de plena opacidade e que só se revelam à leitura pelos seus atos observáveis a partir de uma perspectiva externa ao seu sentir e pensar. Aqui não há mistérios a descobrir na subjetividade das personagens, o mistério transfere-se para o desenrolar das ações e, principalmente, para o seu desenlace. Tal deslocamento de perspectiva terá conseqüências para a qualidade da história, como se verá.

O livro é construído em quatro partes, divididas em capítulos. A primeira conta com 13, a segunda, com 9, a terceira, com 10 e a última, também com 9. Tais partes têm, aproximadamente, 40 páginas cada uma, com exceção da segunda que tem 29. O que revela um certo equilíbrio formal e um planejamento cuidadoso na sua construção.

A presença do narrador se faz sentir, desde o princípio, ao dar nome ao livro e às partes que o compõem. Tal denominação já traduz uma maneira de ver os acontecimentos que irão ser relatados; é, já, um prévio julgamento das ações que estão por vir.

O nome do romance, que em um primeiro momento não se explica, parece estranho ao que se lê em suas páginas. Senhóra, como é grafado na primeira edição, só não constitui um erro porque, na época, nossa ortografia ainda não estava estabelecida. Era extremamente oscilante e não havia um parâmetro legal que impusesse a todos normas obrigatórias. Sequer as gramáticas conseguiam algum acordo minimamente aplicável. Escritores como José de Alencar é que contribuíram para que se fixasse a forma de grafar no português do Brasil. Mas essa estranha grafia encontrará uma explicação lógica dentro do próprio livro, já muito adiantada a ação, possibilitando entender o porquê do título. Em verdade, é somente

no Capítulo III, da quarta e última parte do livro, num diálogo entre as suas principais personagens, que o imbróglio se irá resolver:

Aurélia lançou um olhar rápido e penetrante ao marido.

— É verdade; dancei com ele; é um de meus pares habituais, tornou com volubilidade. E o senhor, por que não dançou também?

— Porque a senhórá não me ordenou.

— É esta a razão? Pois vou dar-lhe um par... Quer oferecer-me seu braço? replicou Aurélia sorrindo.

— Seria ridículo oferecer-lhe o que lhe pertence. A senhórá manda, e é obedecida.

Aurélia tomou o braço do marido, e afastou-se lentamente ao longo da alameda:

— Por que me chama senhórá? perguntou ela fazendo soar o *ó* com a voz cheia.

— Defeito de pronúncia!

— Mas às outras diz senhórá. Tenho notado; ainda esta noite.

— Essa é, creio eu, a verdadeira pronúncia da palavra; mas nós, os brasileiros, para distinguir da fórmula cortês, a relação de império e domínio, usamos da variante que soa mais forte, e com certa vibração metálica. O súdito diz à soberana, como o servo à sua dona, senhórá. Eu talvez não reflita e confunda.

— Quer isso dizer que o senhor considera-se meu escravo? perguntou Aurélia fitando Seixas.

— Creio que lho declarei positivamente, desde o primeiro dia, ou antes desde a noite de que data a nossa comum existência: e a minha presença aqui, a minha permanência em sua casa sob outra condição, fora acrescentar à primeira humilhação uma indignidade sem nome. (Grifos do autor) (ALENCAR, 1977b: p. 311-312)

O título denota, então, claramente o tipo de relação que rege a vida de Seixas e Aurélia; ele já prejulga as ações e aponta uma leitura possível de sua trama, para não dizer que a influencia diretamente.

O mesmo há de ocorrer com os nomes escolhidos para as quatro partes que compõem o livro. Usando o jargão do direito comercial e das transações financeiras, ele as denomina de O preço, Quitação, Posse e Resgate. Com isso aponta para a significação maior do tema do romance: um casamento de conveniência. O fato de nomear-lhe as partes indicia uma intenção de influir no entendimento do que se há de ler em seguida. Tudo deve ser lido na moldura de um contrato comercial ou das normas que o regem. E, além disso, desloca a questão do casamento que, numa primeira abordagem e no quadro da cultura literária de então, encontrava seu lugar nas relações amorosas. Ele, brutalmente, e antes mesmo da leitura, aponta para o campo das relações comerciais, onde o interesse financeiro predomina absoluto e sem oposição.

A escolha dos nomes das personagens principais também se

enquadra nessa mesma perspectiva. Aurélia encontra suas raízes no latim aurum, em português ouro. O Seixas já não tem a mesma sorte. Seu nome vem mesmo de seixo, pedra desbastada, pedra roliça, ou mais exatamente, como quer mestre Aurélio:

**Seixo.** (Do Lat. saxu) S.m. **1.** Fragmento de rocha ou de mineral com dimensão superior à da areia grossa e inferior à do cascalho, ou seja, entre 2 e 20 cm. **2.** Fragmento de rocha arredondado pelo desgaste, que se encontra à beira-mar e em leito de rios caudalosos. **3.** Bras. N.E. Pop. Calote passado em prostituta. **4.** Bras. N.E. Desus. Calote, logro. (FERREIRA: p. 1293)

A significação **2.** é a que parece cair como uma luva ao comportamento da personagem: um homem amoldado às conveniências sociais, capaz de colocá-las acima dos preceitos éticos em que diz acreditar. Por outro lado, o prenome Fernando já lhe dá outro perfil:

FERNANDO. esp. ant. \***Fredenando**, **Fernando**, esp. atual **Hernando**; v. **Ferdinando**.

FERDINANDO, germ. **Fridenand**: “protetor (**fride**) corajoso, aduz (**nand**)”. Visigót. **Fridunanth**. Latiniz. **Fredenandus**. Outros: ousado pela ou na paz”. Em doc. lat. da Lusitânia (8<sup>o</sup> até o séc. 10<sup>o</sup>) **Fridinandus**. (GUÉRIOS, 1981: p. 119)

Tal contradição só poderia ser apontada como ocasional, se outra fosse a narrativa. Aurélia só o trata por Fernando no começo e no final do livro, ou seja, quando acreditava nele como pessoa honrada. Em todo o decorrer da história, o tratamento que lhe destina é o de senhor, o que equivale ao tratamento formal pelo sobrenome. As duas faces ou fases da personagem traduzem-se, aqui, pelo uso de duas formas de tratamento distintas. Ao mesmo tempo é necessário observar que apenas o narrador usa, para ele, o tratamento de Seixas, com as significações que possa aceitar. O seu julgamento, nessa perspectiva, parte apenas do narrador e nunca de Aurélia.

A mesma atitude de predispor a leitura mostra-se, sem rebuços, na nota introdutória:

Ao Leitor\*

Este livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem.

A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confiança dos principais atores deste drama curioso.

O suposto autor não passa rigorosamente de editor. É certo que tomando a si o encargo de corrigir a forma e dar-lhe um lavor literário, de algum modo apropria-se não a obra, mas o livro.

Em todo caso, encontram-se muitas vezes, nestas páginas, exube-

râncias de linguagem e afoutezas de imaginação, a que já não se lança a pena sóbria e refletida do escritor sem ilusões e sem entusiasmos.

Tive tentações de apagar alguns desses quadros mais plásticos ou pelo menos sombrear as tintas vivas e cintilantes.

Mas devia eu sacrificar a alguns cabelos grisalhos esses caprichos artísticos do estilo, que talvez sejam para os finos cultores da estética, o mais delicado matiz do livro?

E será unicamente fantasia de colorista e adorno de forma, o relevo daquelas cenas, ou antes de tudo serve de contraste ao fino quilate de um caráter?

Há efetivamente um heroísmo de virtude na altivez dessa mulher, que resiste a todas as seduções, aos impulsos da própria paixão, como ao arrebatamento dos sentidos.

J. de Al.

\* Esta advertência do A. na edição original vem no fim do 1º tomo, pág. 228. Fez-se a transposição para cá porque se trata de evidente nota introdutória. — N. da E. (ALENCAR, 1977b: p. 181)

Há dois planos em que devemos deter a reflexão analítica.

O primeiro deles é a intromissão da editora, subvertendo a ordem dos discursos, imposta por uma edição feita em vida do autor, como se José de Alencar não soubesse o que é uma nota introdutória... Algum motivo levou-o a colocá-la no final do primeiro tomo que, podemos imaginar, conteria as duas primeiras partes do livro. Isto atendendo a um critério meramente quantitativo, já que as quatro partes equivalem-se em número de páginas. Como não dispomos de tal edição e o problema não é sumamente grave, imaginá-lo já ajuda a colocar o problema. A nota ao ser anteposta ao livro, quase determina a leitura que deva ser feita. Como Alencar era bastante chegado a controlar seus leitores, não seria ele a ignorar um tal recurso discursivo. Colocá-la ao final do primeiro tomo, prepararia a leitura do segundo, criando um gancho para o interesse do leitor. Tal e como dele usam e abusam as telenovelas nossas contemporâneas. O livro deveria ser vendido em tomos separados e, na vida de Alencar, foi comum os tomos serem editados com um ano ou mais de distância entre eles. Isto aconteceu com *As minas de prata* e com *Guerra dos mascates*. Por outro lado, ao retirar a nota do pórtico do livro, diminuía-lhe a importância e o efeito sobre a leitura dar-se-ia in *media res*. Assim não entendeu a José Olympio e arvorou-se em juíza literária, desfigurando as intenções expressas de um autor que cuidava meticulosamente de suas edições.

No outro plano, no da nota propriamente dita, ela deve ser lida à contraluz de suas irmãs em *Lucíola* e em *Diva*. Aqui quem assina a nota é Alencar. Em *Lucíola* a assinatura é de G.M. e em *Diva* a firma que podemos divisar é a de Paulo, personagem do primeiro. As razões de tais

assinaturas já foram dissecadas anteriormente. Importa dizer que Alencar resolveu, onze anos e treze livros depois, assumir a autoria dos “Perfis de Mulher”, que tão habilmente escondera, usando das pseudo-iniciais G.M. Há que buscar as razões que o levaram a fazê-lo. Sem uma boa biografia, que ele há muito tempo está a merecer, ficamos desarmados para estabelecer alguma coisa de sólido nesse terreno. Entretanto, o sucesso de livreria e de público de *Lucíola*, por ele mesmo atestado, não deve ser uma razão estranha a tal mudança de comportamento. A seriedade e o pudor de *Diva* devem ter espanado as dúvidas que poderiam ainda pairar sobre a moralidade do escritor, de forma a não lhe barrar, via mãos cuidadosas, os toucadores mais recatados. E, por fim, o inconfundível estilo de escrever do autor fazia, evidentemente, do segredo de G.M., um segredo de polichinelo. Mantê-lo poderia, isso sim, colocar em ridículo o escritor grave e sisudo em que se transformara. E de forma ainda mais acentuada, depois de sua queda do Ministério, causada pela negativa do Imperador em nomeá-lo, eleito que fora, para o Senado.

Mas, se abandonou o esconderijo do nome, nem assim assume a plena autoria do romance. Atribuir à história a autoria de outrem constitui parte do receituário para a criação de uma verossimilhança realista. Alencar, discípulo confesso de Balzac, pretendia dar, assim, aos seus livros uma coloração “realista”, ainda que sua visão de mundo e, em especial, da mulher coincida, no fundamental, com as idéias românticas em voga. E é essa sua contradição que torna a sua literatura tão mais sólida e tão mais realizada que a de outros seus contemporâneos. Ele escapa das ingenuidades de um romantismo de importação, calcando sua forma de narrar em princípios que foi beber em autores que, na Europa, estavam deitando ao chão as premissas de uma visão tão idealizada quanto rala do mundo das relações humanas e afetivas. Sua oscilação entre os dois modelos dá à sua obra um matiz muito particular e ainda muito incompreendido entre nós. Foi, a um só tempo, um conservador empedernido e um apreciador da modernidade dos costumes. Queria um país renovado, mas sem ousar romper as barreiras da ética vigente. Drama de todos os liberais, Alencar morreu sem poder equacioná-lo na vida real, tentando fazê-lo nas suas obras maiores.

Por outro lado, volta a repetir a velha separação entre forma e fundo. A história, esta vinha-lhe às mãos, fresquinha, por intermédio de observador ocular dos fatos. A ele, caberia dar-lhe o valor literário e assim apropriar-se não da obra, mas do livro. Esta distinção, caudatária da anterior, vai colocar a obra como fundo e o livro como forma, como se um e outro pudessem ter existências independentes; como se um romance fosse apenas uma história qualquer a que se deu forma literária. Ele, prova-

velmente sabia disso, mas o artifício permite-lhe, antes de mais, justificar alguns arroubos de forma, de outra maneira indesculpáveis, na ótica dele. Como se considerava, nessa época, um ancião e assinava as suas crônicas com o pseudônimo de Sênio, não lhe parecia de bom tom produzir um texto em que certas expressões pareciam nascer de um sentimento e de uma sensualidade quase juvenis. Dividindo as responsabilidades, atribui ao outro as afoutezas e a si a condescendência madura de não sacrificá-las. É alguma coisa de muito inteligente, é o mínimo que se pode dizer.

É sua, no tom e na convicção, a forma do último parágrafo, em que faz a apaixonada defesa de uma personagem que ninguém ainda atacou. É uma defesa prévia e competente. Aurélia é definida, antes mesmo de a conhecermos — na forma que o livro ganhou em nossos dias — como encarnando um heroísmo da virtude. Nisso ela será irmã de Emília e, apesar de tudo, de Lúcia.

Com isso estamos preparados para mergulhar nas páginas do que será o romance propriamente dito.

A construção do livro, com suas quatro partes bem distintas, aponta para uma possibilidade de leitura bastante clara. A primeira — O preço — aborda a contratação de um casamento, só que em circunstâncias bastante especiais. Em Quitação narra-se a consumação do contrato. Posse tematiza a convivência de um casal, em que o marido, comprado, é reduzido a uma condição humilhante e indigna. E, finalmente, em Resgate temos a reviravolta, com a recuperação da independência e da dignidade do noivo, e o final feliz imprescindível. Visto dessa forma, o enredo não difere, em nada, de uma centena de histórias românticas tão em voga na época. Entretanto, observados no detalhe, os ingredientes são bastante mais complexos. A noiva rica fora pobre e, quando pobre, abandonada pelo mesmo noivo a quem agora compra sem revelar a sua identidade Ele, de um lado, tem motivos impostergáveis para aceitar o dinheiro que lhe oferecem por um casamento no escuro. Havia dilapidado o pouco dinheiro da família, deixado pelo pai, o que impediria o casamento de sua irmã mais nova, por ausência de um dote. A noiva, de outro, compra um homem, que ela agora despreza, e compra-o para simplesmente vingar-se. Ele, revelada a identidade da noiva, vê-se na iminência de reatar o amor de sua vida, que romperá por a moça ser pobre e não lhe oferecer nenhuma perspectiva de ascensão social. Ela, agora detentora de uma milionária herança, não se esquece de que foi trocada por um dote de trinta contos, pelo mesmo homem que aceitou casar-se, sem saber com quem, por uma soma mais avultada, abandonando a segunda noiva. Consumado o casamento, está formado o imbróglio e cria-se a possibilidade de uma história complexa o suficiente para a construção de um grande romance.



A abertura do livro reflete, desde as primeiras palavras, o clima em que o discurso se movimentará todo o tempo.

Há anos raiou no céu fluminense uma nova estrela.

Desde o momento de sua ascensão ninguém lhe disputou o cetro; foi proclamada a rainha dos salões.

Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e ídolo dos noivos em disponibilidade.

Era rica e formosa.

Duas opulências, que se realçam como a flor em vaso de alabastro; dois esplendores que se refletem, como o raio do sol no prisma do diamante.

Quem não se recorda da Aurélia Camargo, que atravessou o firmamento da Corte como brilhante meteoro, e apagou-se de repente no meio do deslumbramento que produzira o seu fulgor? (ALENCAR, 1977b: p. 182)

Diferentemente dos romances anteriores, aqui não há marcas que permitam identificar o tempo em que ocorre a história. Um vago há anos indica que entre o tempo do narrador e o tempo da história existe uma diferença, imprecisa e difusa. Esta expressão, de alguma forma, equivale ao clássico era uma vez, que desloca o leitor para um tempo mítico além da história. Só que aqui, a introdução de outros elementos contextualizadores faz-nos perceber que se trata do Rio de Janeiro e do século XIX. Tanto Luciôla, quanto Diva colocam as ações no preciso ano de 1855; nada nos leva a pensar que o enredo de Senhora esteja distante dessa data, tanto as situações criadas se assemelham. Mas o simples fato de o narrador não fornecer informações, num autor comumente detalhista, faz perceber que ele busca intencionalmente diluir a precisão cronológica, em benefício, talvez, de um maior alcance temporal para o drama que pretende relatar. Pois, diluída a cronologia, a história pode acomodar-se em faixas de tempo mais flexíveis e diferenciadas. E, Senhora, descontadas algumas indicações que a ancoram numa história e numa sociedade precisamente identificadas, expressa um problema humano muito mais amplo que aqueles que só encontram espaço em culturas determinadas. Ao falar da relação entre o amor e o dinheiro, fere um tema universal às sociedades baseadas numa economia em que as trocas têm como mediador a moeda. No Ocidente, pelo menos, este tema é responsável pela criação de muitas obras-primas e não só na literatura.

Manifesta-se neste livro uma idéia que Alencar, mas não só Alencar, desenvolve na maioria de seus romances. A da mulher como astro ou meteoro que brilha fugazmente no céu da sociedade, para depois desaparecer como por encanto. Só que tal desaparecimento coincide, necessariamente, com o seu casamento. Tal recorrência discursiva está a apontar que a independência, bem como a identidade da mulher só encontram lugar no período que decorre entre o seu surgimento em sociedade

e o seu casamento. É por isso que as heroínas do romance brasileiro do século XIX têm, em média, de 14 a 18 anos de idade. Quando ultrapassam a média, já não são mais casadoiras; Lúcia tinha vinte e um, mas era cortesã. Tal tese encontra uma cabal demonstração em *Diva*, como vimos, com a perda da identidade da mulher no momento em que se declara apaixonada pelo futuro marido.

Mas a idéia de astro e meteoro carrega em si uma outra significação latente: a do brilho da beleza e, se possível, do dinheiro. Aurélia ostenta as duas: tanto melhor. E o narrador coloca tais qualidades em ordem exatamente inversa: era **rica e formosa**. E, em função disso, torna-se deusa, musa e ídolo, num claro processo de reificação. Ela não só é rica, mas toda ela é ouro, desde o nome até às qualidades que o discurso vai sobre ela aspergindo, ao longo das páginas.

Acresce, ainda, a imagem bastante repetida da hierarquia social mimetizando a hierarquia política. É ela a rainha dos salões e ninguém lhe disputa o cetro. Numa Corte pouco expressiva, com barões feitos no rastro do dinheiro acumulado na mais burguesa das atividades — o comércio —, a noção de pompa e hierarquia se transfere para os salões da burguesia enriquecida. E é sintomático que a vida da Corte propriamente dita não seja tema de romances entre nós. E, não por acaso, Aurélia assume seu reinado por ser dona de mil contos de réis. Não tem lastro de família e é filha de um casamento que ficou sempre clandestino e fez com que carregasse a fama de ser filha natural. Não eram dotes capazes de elevá-la ao reinado em sociedade. É porque é rica, muito rica, que se impõe a um mundo que só se move nas malhas do dinheiro: o que não configura um ambiente de nobreza, mas apenas o da classe enriquecida que habitava na Corte. A nobreza possível adquiria-se a peso do ouro. São constantes as personagens, principalmente em Machado de Assis, que, se não chegam ao baronato, sonham com ele a partir de um razoável acúmulo de capital.

É o próprio narrador quem o confirma:

Tinha ela dezoito anos quando apareceu a primeira vez na sociedade. Não a conheciam; e logo buscaram todos com avidez informações acerca da grande novidade do dia. (ALENCAR, 1977b: p. 182)

A situação da moça é pouco singular, naquele mundo:

Aurélia era órfã; e tinha em sua companhia uma velha parenta, viúva, D. Firmina Mascarenhas, que sempre a acompanhava na sociedade.

Mas essa parenta não passava de mãe de encomenda, para condescender com os escrúpulos da sociedade brasileira, que naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina.

Guardando com a viúva as deferências devidas à idade, a moça não declinava um instante do firme propósito de governar sua casa e dirigir

suas ações como entendesse.

Constava também que Aurélia tinha um tutor; mas essa entidade desconhecida, a julgar pelo caráter da pupila, não devia exercer maior influência em sua vontade, do que a velha parenta.

A convicção geral era que o futuro da moça dependia exclusivamente de suas inclinações ou de seu capricho; e por isso todas as adorações se iam prostrar aos próprios pés do ídolo. (ALENCAR, 1977b: p. 182-183)

Aurélia é órfã e isto determina um primeiro desequilíbrio na narrativa. Desequilíbrio familiar que só poderá ser compensado com a constituição de uma nova família. Uma moça sozinha não pode ser admitida em sociedade. Recorde-se o exemplo de Lúcia. O fato de ela estar sozinha na Igreja da Glória, desacompanhada de um pai, um irmão ou um marido era indicativo de que não era uma mulher séria. Aurélia tinha que criar um anteparo, para poder levar a sua vida e ser respeitada e admitida nos círculos que o narrador chama de sociedade. Mas tal aparência familiar não interfere para nada em sua independência, seja financeira, seja jurídica. A sua identidade repousa, essencialmente, neste fato. E isto faz com que seja revelado o que de excepcional existe no seu comportamento. É que é ela, e mais ninguém, quem decide de seu futuro: leia-se, casamento. O normal seria que isto dependesse de um pai, pois, afinal, o casamento, nessa época e nessa classe social, era um negócio entre homens. Em outras sociedades e em tempos diferenciados, segundo a antropologia, cabia também aos homens decidir, entre si, a troca de mulheres. Enfim, às mulheres cabe um bem pequeno papel na articulação do casamento. O habitual era um pai a oferecer um dote — e, com ele, uma filha — e um noivo a aceitar os dois. A noiva só entra na história depois de selado o contrato e como o objeto material da transação. O casamento de Seixas com a Amaralzinha foi contratado pelo pai:

Seixas convidado a jantar um domingo em casa do empregado, fumava um delicioso havana ao levantar-se da mesa coberta de finas iguarias, e debuxava com um olhar lânguido os graciosos contornos do talhe de Adelaide, que lhe sorria do piano, embalando-o em um noturno suavíssimo.

Amaral sentou-se ao lado; sem preâmbulos, nem rodeios, à queima-roupa, ofereceu-lhe a filha com um dote de trinta contos de réis.

Seixas aceitou. Esse projeto de casamento naquele instante era a prelibação das delícias com que sonhava sua fantasia, excitada menos pelo champanhe, do que pela sedução de Adelaide.

A principal razão que moveu Seixas foi outra porém. Fez como os devedores que se liberam dos compromissos, quebrando. (ALENCAR, 1977b: p. 246)

Uma primeira aparente contradição do discurso parece ser a de um empregado — expressão, em Alencar, sem dúvida, amesquinhadora — poder oferecer repastos requintados e, além disso, um dote de 30

contos de réis, a um noivo em disponibilidade. Esclareça-se que Tavares do Amaral era empregado da alfândega e isto pode explicar o demais. Não que os salários da alfândega fossem para tanto, mas parece que o famoso jeitinho brasileiro tem origens mais remotas do que se suspeita vulgarmente... Alencar não toca no assunto, mas deixa escapar o indício para o bom leitor. A moça Adelaide não é rica, não pode dar-se a luxos de Emília. Portanto, é sedutora e convidativa. O pai, pragmático, em cima da sedução propõe o negócio, em termos de negócio, sem metáforas ou eufemismos. Seixas aceita, imediatamente, sem vacilações. É tudo rápido e direto, sem constrangimentos de qualquer espécie. Enquanto isso, Adelaide contempla o contratante com os olhos da sedução. E ele, segundo o narrador, não tem pensamentos nada castos nessa passagem. Tudo uma questão de contos a mais ou contos a menos.

Neste sentido, Aurélia está desguarnecida, pois terá ela mesma que haver-se com as negociações matrimoniais e com a dotação que, como noiva de classe alta, terá que oferecer em mercado. Não é uma situação cômoda e, muito menos, fácil. Pois, dentro do costume, o negócio se dá entre homens e a mulher ou não toma conhecimento das negociações, ou só vai conhecê-las depois. E jamais por intermédio do noivo. Logo, essa órfã milionária encontra-se em uma situação especialíssima. Tem que cuidar de si e dos outros, manipular o capital e desempenhar o papel de sinhazinha, tudo ao mesmo tempo.

Assaltada por uma turba de pretendentes que a disputavam como o prêmio da vitória, Aurélia, com sagacidade admirável em sua idade, avaliou da situação difícil em que se achava, e dos perigos que a ameaçavam.

Daí provinha talvez a expressão cheia de desdém e um certo ar provocador, que erriçavam a sua beleza tão correta e cinzelada para a meiga e serena expansão d'alma.

Se o lindo semblante não se impregnasse constantemente, ainda nos momentos de cisma e distração, dessa tinta de sarcasmo, ninguém veria nela a verdadeira fisionomia de Aurélia, e sim a máscara de alguma profunda decepção.

Como acreditar que a natureza houvesse traçado as linhas tão puras e límpidas daquele perfil para quebrar-lhes a harmonia com o riso de uma pungente ironia?

Os olhos grandes e rasgados, Deus não os aveludaria com a mais inefável ternura, se os destinasse para vibrar chispas de escárnio.

Para que a perfeição estatutária do talhe de sílfide, se em vez de arfar ao suave influxo do amor, ele devia ser agitado pelos assomos do desprezo?

Na sala, cercada de adoradores, no meio de esplêndidas reverberações de sua beleza, Aurélia bem longe de inebriar-se da adoração produzida por sua formosura, e do culto que lhe rendiam, ao contrário parecia unicamente possuída de indignação por essa turba vil e abjeta.

Não era um triunfo que ela julgasse digno de si, a torpe humilha-

ção dessa gente ante sua riqueza. Era um desafio que lançava ao mundo; orgulhosa de esmagá-lo sob a planta, como a um réptil venenoso.

E o mundo é assim feito; que foi o fulgor satânico da beleza dessa mulher, a sua maior sedução. Na acerba veemência da alma revolta, pressentiam-se abismos de paixão; e entrevia-se que procelas de volúpia havia de ter o amor da virgem bacante.

Se o sinistro vislumbre se apagasse de súbito, deixando a formosa estátua na penumbra suave da candura e inocência, o anjo casto e puro que havia naquela, como há em todas as moças, talvez passasse despercebida (sic!) pelo turbilhão.

As revoltas mais impetuosas de Aurélia eram justamente contra a riqueza que lhe servia de trono, e sem a qual nunca por certo, apesar de suas prendas, receberia como rainha desdenhosa, a vassalagem que lhe rendiam.

Por isso mesmo considerava ela o ouro um vil metal que rebaixava os homens; e no íntimo sentia-se profundamente humilhada pensando que para toda essa gente que a cercava, ela, a sua pessoa, não merecia uma só das bajulações que tributavam a cada um de seus mil contos de réis. (ALENCAR, 1977b: p. 183)

O conflito básico dessa fase está bem desenhado. De um lado, Aurélia com sua riqueza; de outro, os caçadores de dotes de plantão. Não estão em jogo qualidades pessoais subjetivas, em ambos os lados. O que há são qualidades objetivadas no dinheiro, que medeia as relações sociais entre a rica herdeira e os jovens disponíveis no mercado matrimonial. E não há sequer para Aurélia a opção do celibato. E isto o narrador deixa muito claro, ao referir-se à irmã mais moça de Seixas:

Nicota, mais moça e também mais linda, ainda estava na flor da idade; mas já tocava aos vinte anos, e com a vida concentrada que tinha a família, não era fácil que aparecessem pretendentes à mão de uma menina pobre e sem proteções. Por isso cresciam as inquietações e tristezas da boa mãe, ao pensar que também esta filha estaria condenada à mesquinha sorte do **aleijão social** que se chama **celibato**. [grifos meus] (ALENCAR, 1977b: p. 201-202)

Condenada que está a casar-se, Aurélia tem que aprender a fazer a sua própria política matrimonial, sob pena de ser presa dos espertalhões de plantão. E o recurso, magnífico, que encontra é o de explicitar o tipo de relação a que se encontra condenada, colocando um preço nos adoradores de salão.

Uma noite no Cassino, a Lísia Soares que fazia-se íntima com ela, e desejava ardentemente vê-la casada, dirigiu-lhe um gracejo acerca do Alfredo Moreira, rapaz elegante que chegara recentemente da Europa:

— É um moço muito distinto, respondeu Aurélia sorrindo; vale bem como noivo cem contos de réis; mas eu tenho dinheiro para pagar um marido de maior preço, Lísia; não me contento com esse.

Riam-se todos destes ditos de Aurélia, e os lançavam à conta de

gracinhas de moça espirituosa; porém a maior parte das senhoras, sobretudo aquelas que tinham filhas moças, não cansavam de criticar desses modos desenvoltos, impróprios de meninas bem educadas.

Os adoradores de Aurélia sabiam, pois ela não fazia mistério, do preço de sua cotação no rol da moça; e longe de se agastarem com a franqueza, divertiam-se com o jogo que muitas vezes resultava do ágio de suas ações naquela empresa nupcial. (ALENCAR, 1977b: p. 184)

Ela trabalha com uma refinada dose de hiper-realismo. Sua explicitação é tão cruel, quanto clara e, por isso mesmo, passa por ser ficção. Assim, pode ela dizer toda a verdade, sem que ninguém se sinta ofendido, até porque isso não lhes conviria. Que seu recurso é subversor demonstra-o a indignação das senhoras, que mais não fazem que explicitar os valores aceitos de comportamento feminino. Só que Aurélia não é, nem pode ser, uma menina. Ela tem que ser menina, pai, capitalista, negociadora e muito mais. Ainda que isto lhe venha a custar um preço muito mais elevado que o do marido que veio a comprar. E este seu jogo tem a virtude de colocar, na superfície da narrativa, as coisas com os nomes que têm. O casamento é batizado, corretamente, como empresa nupcial.

Por estar imersa nesse jogo bruto e por precisar, em decorrência, proteger-se, é que desenvolve o conjunto de qualidades contraditórias que o narrador aponta na passagem mais acima transcrita.

Nela, a beleza está ligada à meiguice e à serenidade e, ao mesmo tempo, ao desdém e à provocação. O lindo semblante se tinge sempre de sarcasmo; um perfil de linhas puras e límpidas convive com uma pungente ironia; seus olhos ternos vibram chispas de escárnio. E assim por diante. O que há de comum é que as qualidades marcadas negativamente traduzem sempre a sua forma de relacionamento com a turba vil e indigna. Ou seja, o desdém, o sarcasmo, a provocação, a ironia, o escárnio constituem as armas com que ela esgrime a ambição generalizada e desenfreada de seus adoradores. Ao mesmo tempo, as qualidades positivas têm sempre em comum uma tendência à subjetivação: olhos ternos; lindo semblante; linhas puras e límpidas; beleza correta e cinzelada para a meiga e serena expansão d'alma. São qualidades atribuídas pelo olhar que as descreve; já as outras, as negativas, surgem tais e como são vistas pelas demais personagens, o que lhes confere um caráter de maior objetividade. Onde a contradição se exaspera é na expressão:

E o mundo é assim feito; que foi o fulgor **satânico** da beleza dessa mulher, a sua maior sedução. Na acerba veemência da alma revolta, pressentiam-se abismos de paixão; e entrevia-se que procelas de **volúpia** havia de ter o amor da **virgem bacante**. [grifos meus] (ALENCAR, 1977b: p. 183)

O narrador consegue aliar o substantivo virgem com os adjetivos bacante e satânico e aproximá-lo de volúpia. Ele tudo pode e tudo consegue, na ânsia de apontar o conflito que há de mover a sua história. E o que parece contraditório deixa de sê-lo, se se observar que as qualidades que apontam para o negativo são resultado de olhares externos à personagem. O fulgor satânico de sua beleza existe para quem a vê, assim como as procelas de volúpia do amor da virgem bacante são **entrevistas**. É, antes, a volúpia do olhar de quem a descreve do que dela mesma. E tal volúpia está aí colocada através de uma construção no futuro do pretérito — havia de ter — o que lhe confere um valor meramente condicional. É uma possibilidade entrevista, não uma qualidade constitutiva. Para fora, para quem a vê, tais qualidades surgem envolvendo-a num halo de maldade e pecado. Ao mesmo tempo, por informações do próprio narrador, sabe-se que nada disso corresponde às qualidades essenciais que a definem como pessoa. É, finalmente, um recurso discursivo para acentuar, na própria personagem, o conflito social em que está mergulhada. Isto faz de Aurélia uma personagem contraditória e, por isso mesmo, humana, muito mais do que verossímil.

Na sala, cercada de adoradores, no meio de esplêndidas reverberações de sua beleza, Aurélia bem longe de inebriar-se da adoração produzida por sua formosura, e do culto que lhe rendiam, ao contrário parecia unicamente possuída de indignação por essa turba vil e abjeta.

Não era um triunfo que ela julgasse digno de si, a torpe humilhação dessa gente ante sua riqueza. Era um desafio que lançava ao mundo; orgulhosa de esmagá-lo sob a planta, como a um réptil venenoso. (ALENCAR, 1977b: p. 183)

Vê-se, aqui, que a adjetivação negativa atinge agora aos seus adoradores de salão que são vistos como uma turba vil e abjeta. Repugna-lhe a torpeza dos que se lhe rendem pelo dinheiro e surge, nesse quadro, uma imagem que é recorrente no discurso de Alencar. Aurélia sente-se orgulhosa de esmagá-lo (ao mundo) sob a planta, como a um réptil venenoso. É a própria Virgem Maria quem nos aparece aqui, numa de suas imagens mais populares e difundidas em nossa cultura: a de Nossa Senhora da Conceição. É aquela virgem das capelinhas — padroeira de Portugal e que aqui desembarcou junto com os homens da frota de Cabral — que frequenta os lares do Brasil, num ciclo mensal de adoração, e que se apresenta descalça, esmagando sob a planta dos pés a serpente do mal que repousa sobre um globo azul, como se o imaginário popular, muito antes de Yuri Gagarin, pudesse ter adivinhado a efetiva cor deste nosso planeta. É uma virgem de postura humilde e olhar meigo, derrotando a arrogante serpente do mal. Aurélia se nos mostra numa imagem em que há uma simbiose das duas coisas. Ela não é humilde, muito pelo contrário, é

de uma arrogância áspera que só se mitiga pela deslumbrante beleza que a sustenta; ela tem, para os outros, traços satânicos e reúne a pureza e o pecado a um só tempo. Chega a ser descrita como uma virgem bacante. Na acepção atestada por Aurélio temos:

**Bacante.** (Do lat. \*Bacchante, part. pres. de \*bacchare, por bacchari, ‘celebrar as festas de Baco’.) S.f. **1.** Sacerdotisa de Baco; ménade, tíade. **2.** Fig. Mulher dissoluta, devassa, libertina: “Branças b a c a n t e s bêbedas o beijam.” (Augusto dos Anjos, Eu: p. 8) **3.** Espécie de borboleta. (FERREIRA: p. 172)

Cruzam-se, pois, na expressão, a libertinagem e a virgindade, devassidão e pureza, dissolução e castidade. Devendo-se sempre sublinhar que o lado bacante é nela colocado pelos olhos do desejo alheio, enquanto o lado pureza lhe é constitutivo.

Além do que, tal comparação com a Virgem resolve, no plano simbólico, uma contradição de outro modo insolúvel para a sensibilidade romântica. Ela é a única mulher que consegue ser mãe, sem perder a pureza. Para os românticos, já vimos, a mulher tem na pureza um atributo indispensável e definidor da própria feminilidade. O casamento, mesmo consagrado pela religião, destrói a virgindade e, em consequência, a pureza da mulher. Assim, não é ocasional o fato de os romances românticos terminarem sempre no dia do casamento. A heroína só o é enquanto pura. Sua existência é símbolo de uma trajetória de castidade e pureza que só termina pelo contacto com o lado impuro do mundo, os homens.

Suponde todos os contentamentos, tôdas as consolações que as imagens celestiais e a crença viva podem gerar, e achareis que estas não suprem o triste vácuo da soledade do coração. Dai às paixões todo o ardor que puderdes, aos prazeres mil vêzes mais intensidade, aos sentidos a máxima energia e convertei o mundo em paraíso, mas tirai dêle a mulher, e o mundo será um êrmo melancólico, os deleites serão apenas o prelúdio do tédio. Muitas vêzes, na verdade, ela desce, arrastada por nós, ao charco imundo da extrema depravação moral; muitíssimas mais, porém, nos salva de nós mesmos e, pelo afeto e entusiasmo, nos impele a quanto há bom e generoso. Quem, ao menos uma vez, não creu na existência dos anjos revelada nos profundos vestígios dessa existência impressos num coração de mulher? E por que não seria ela na escala da Criação um anel da cadeia dos entes, prêsa, de um lado, à humanidade pela fraqueza e pela morte e, do outro, aos espíritos puros pelo amor e pelo mistério? Por que não seria a mulher o intermédio entre o Céu e a terra? (HERCULANO: p. 17-18)

Estas palavras de Alexandre Herculano fazem parte da abertura de seu clássico Eurico, o Presbítero (1843). Temos aí uma plataforma romântica e uma postulação transparente do papel e da posição da mulher na escala humana e na divina. Ela não é igual ao homem, é muito supe-



rior. Acontece aí uma forma de discriminação às avessas, claro está, no plano simbólico. A mulher é colocada como a mediadora entre o humano e o divino; parte anjo, parte ser humano. O que explica o seu caráter de inacessibilidade. Ela paira sempre muito acima de nós e, se desce, desce arrastada por nossas mãos para a imundície do mundo. Mas, ao mesmo tempo, está condenada a exilar-se na terra para exercer o papel de mãe, para o que precisa, como condição prévia, perder a sua pureza. Esta é a perene contradição em que se debate a proposta romântica, que nasce muitíssimo antes do Romantismo, da criação de uma mulher imaginária, perfeita e inacessível. Ela já está lá nas origens do amor cortesão, como a dama que se adora sem dela chegar perto, a quem se serve, sem outra esperança que não seja o reconhecimento dessa mesma paixão.

Outra expressão deste mesmo problema, pode ser encontrada, em banda oposta, na obra de Álvares de Azevedo. Em seu conto “Sol-fieri”, que abre o volume *Noite na Taverna*, um jovem mergulhado no spleen até os ossos relata aos companheiros de noitada que, em uma de suas caminhadas noturnas em Roma, depara com uma capela em que jaz morta uma jovem de beleza esplendorosa. Não hesitando no propósito de escandalizar, o narrador fá-lo possuí-la, ali mesmo, entre os círios mortuários. Porém, como uma Bela Adormecida macabra, a moça que estava em letargia profunda, mas não morta, retorna à vida, mas não à razão. Passa dois dias e duas noites, em casa do narrador, em febre e delírio para, dessa vez, verdadeiramente morrer. Antes de enterrá-la, debaixo de sua cama, ele chama um escultor para fazer-lhe em cera um modelo e, posteriormente, esculpir-lhe, em mármore, uma imagem no tamanho natural. Uma vez entregue, a estátua passa a dormir na cama dele, como relata aos incrédulos companheiros de álcool e de fumo.

Deixado de lado o aspecto macabro e necrofilico da história, tão ao gosto de um certo momento romântico, o que se pode observar, por baixo do manto do escândalo fácil, é a permanência da mesma problemática. A mulher continua sendo inacessível. Seu lado celeste é, evidentemente, a alma. O que a ata à terra é o corpo, mortal e corruptível. A moça morta é corpo só; sua alma já lá se foi para a dimensão celeste:

Alma minha gentil, que te partiste  
Tão cedo dessa vida, descontente,  
Repousa lá no Céu eternamente  
E viva eu cá na terra sempre triste.  
(CAMÕES, 1968: p. 114)

Este corpo terrestre, se é corrompido com a posse necrófila, não compromete a pureza da moça que se situa na alma. De volta à vida, após a letargia, ela não recupera a razão e não conhece da mácula

sofrida pelo corpo e morre pura, apesar de estuprada. Ou seja, a mulher continua inacessível; seu corpo morto foi possuído pelo homem, o lado corrupto da humanidade, mas a sua alma nisso não teve participação. Em Álvares de Azevedo, a alma virgem da moça não é alcançada pelo pecado masculino, só o corpo, dela carente, pôde ser possuído. E a melhor metáfora para isso é a presença, na cama do sedutor, de uma estátua de mármore: pura pedra, fria e sem alma. Está aí a expressão, tão cara ao imaginário de nosso romantismo, da necessidade de a mulher ser frígida, para poder ser honesta. Tudo isto está ainda reforçado pelo encerramento do corpo sob as lajes de mármore e embaixo da cama do apaixonado.

Não te lembras, Bertram, de uma forma branca de mulher que entrevistes pelo véu de meu cortinado? Não te lembras que eu te respondi que era uma **virgem** que dormia? [grifo meu] (AZEVEDO, 1963: p. 23)

Virgem e possuída, dorme na cama de seu sedutor e não perde a pureza, não está aí a mesma contradição, que encontra em Nossa Senhora uma solução simbólica?

Por outro lado, não é curioso que, em Alencar, sempre que uma mulher se escandaliza com alguma aproximação física masculina, ela assuma alguma qualidade relativa ao mármore e, portanto, frígida?

Retornando ao trecho em análise, há nele a confirmação das teses aqui expostas, senão vejamos:

Se o sinistro vislumbre se apagasse de súbito, deixando a formosa estátua na penumbra suave da candura e inocência, o **anjo casto e puro** que havia naquela, **como há em todas as moças**, talvez passasse desaparecida (sic!) pelo turbilhão. [grifos meus] (ALENCAR, 1977b: p. 183)

Superando um evidente erro de concordância, impensável em Alencar e devidamente corrigido na edição crítica de José Carlos Garbuglio, o que importa é que a imagem de anjo aí presente só faz confirmar a proposta de Alexandre Herculano. É a mulher divinizada, retirada do seu cotidiano e de sua humanidade comum, para ser alçada às alturas de uma pureza arquetípica. Tanto é assim que as adolescentes românticas nunca parecem ter tido problemas de acne ou de quilinhos a mais na sua estampa, apesar da vida absolutamente ociosa a que estavam condenadas. Eram sempre a perfeição última da espécie e jamais desafinavam ao cantar ou se equivocavam em uma só nota ao dedilhar no piano as composições da moda. É um mundo sem falhas e, portanto, sem história o que lhes é construído pelos autores de romances.

Os acontecimentos que se sucedem na vida de Aurélia e Fernando, muitos deles trágicos, e que parecem mudar suas existências, em nada alteram a ordem do mundo em que vivem. Eles sofrem e aprendem, para

saber que o mundo é sempre o mesmo. O que é histórico aí é, exatamente, essa visão desistoricizada da sociedade. Expressão de uma aristocracia postiça, sem origem e sem tradição, ela reflete apenas o desejo de manter a sociedade intocada, como a melhor maneira de continuar exercendo os seus odiosos privilégios e a exploração da força de trabalho escravizada, que sustenta o luxo dos seus salões, mas os não frequenta.

Assim, a revolta de Aurélia contra a mesma riqueza que faz dela a rainha absoluta das salas, não se direciona no sentido de sua abolição, mas no da reforma dos valores a partir de que é vista. Aspirando a uma espécie de capitalismo sem amor ao lucro, em que o fluxo da riqueza se desse de uma forma como que natural e em que as pessoas se relacionassem, sem intermediar entre elas o poder do dinheiro, a jovem herdeira não passa de uma rebelde sem causa. Pois, para ela, o dinheiro e suas vantagens em si não são maus; o que é ruim e deve ser modificado é a relação dos homens com ele. Como se fosse possível separar capital e acumulação, riqueza e exploração da força de trabalho, poder e ambição.

Todo o sofrido projeto de Aurélia consiste em conseguir, pelo menos, a reforma moral de um marido que se vendeu. E a luta de Fernando é por reconquistar a honra perdida que, no fundo, confunde-se com o crédito. Isto posto, a sociedade não apresenta outros problemas. Nesse quadro desenvolve-se o drama dessas duas personagens.

É o próprio narrador quem há de delimitar a sua história a um drama íntimo, ainda que contextualizado por aquilo que ele chama de sociedade.

Não acompanharei Aurélia em sua efêmera passagem pelos salões da Corte, onde viu, jungido a seu carro de triunfo, tudo que a nossa sociedade tinha de mais elevado e brilhante.

Proponho-me unicamente a referir o drama íntimo e estranho que decidi do destino dessa mulher singular. (ALENCAR, 1977b: p. 184)

Esta passagem encerra o primeiro capítulo da Parte I e desloca as atenções dos bailes e festas — que reaparecerão, a cada instante, mas para emoldurar o drama íntimo — para uma relação que deveria ser a da intimidade do lar.

Deveria, mas não é. Isto porque a narrativa é construída numa linha temporal descontínua. Tudo começa *in media res*, quando Aurélia, aos dezoito anos, surge inopinadamente como a rainha dos salões, deslumbrando a sociedade carioca de então. É um astro que surge repentinamente e de cuja origem ninguém sabe dar informações seguras. Ocorre que, até então, ela pertencia a outro firmamento: o das moças pobres, ainda que bonitas. São mundos incomunicáveis, com fronteiras herméticas e

intransponíveis. A narrativa apanha-a no esplendor de sua beleza e no auge de seu domínio de moça rica solteira. Só depois de legitimá-la, com o cetro indiscutido dos salões, é que o narrador ousa deslocar-se no tempo e mostrá-la na mediocridade de uma vida pobre e honrada, mesquinha e sem perspectivas. E tal inserção tem função muito clara na narrativa. Para entendê-la, há que resenhar a história de forma a dotar de inteligibilidade esta análise.

Aurélia é filha de uma certa D. Emília, moça de família remediada que se casa, clandestinamente e contra a vontade dos parentes, com o filho natural de um rico fazendeiro. É uma relação que já contém o tipo de desequilíbrio que estruturará toda a narrativa. Ela é forte e batalhadora; o marido, apesar de honrado, é fraco e covarde. Depois de casar-se, denunciado, Pedro é intimado por um dos camaradas de seu pai a retornar imediatamente à sua fazenda. Lá chegando, sua insegurança e falta de coragem impedem-no de confessar que se havia casado, segundo os preceitos da Igreja. O pai retém-no por muito tempo e ele só muito raramente pode retornar à Corte e passar alguns dias com sua adorada Emília. Termina que nunca consegue confessar e, assim, o casamento jamais se consolida como relação permanente. Ainda que ele garanta corretamente o sustento da sua família clandestina, Emília, sozinha, cria os dois filhos nascidos dessa união: Emílio e Aurélia. Logo depois, pressionado pelo pai a casar-se com uma herdeira das vizinhanças, Pedro é acometido de uma febre cerebral e morre. Viúva e pobre, Emília só conta com seu trabalho e três contos de réis que Pedro lhe conseguira enviar, antes de morrer, para fazer frente às despesas da casa. Vivem com dificuldade, mas com decência, em uma pequena casa de Santa Teresa. Aurélia em tudo ajuda à mãe e ao irmão, pouco dotado de inteligência. Chegada à adolescência — idade do casamento, na época —, a mãe insiste com Aurélia para que se ponha à janela. Ela se nega, não se sente bem em expor-se publicamente para conseguir um hipotético casamento, como forma de redenção econômica e social. Instada pela mãe, termina cedendo de má vontade e passa, então, a ser requestada pelos conquistadores de ocasião. Não na quem para casar-se: é pobre. Desejam-na, como aventura e divertimento. Entre estes inclui-se, inclusive, seu tio Lemos — mais tarde, seu tutor. Entre todos, um, em especial, toca o sentimento da moça: Fernando Rodrigues de Seixas. É pobre, também, mas de uma elegância esmerada e não alimenta por Aurélia desejos que não possam ser aceitos como honestos. É namoro e paixão conseqüente. Em pouco estão noivos. Fernando, entretanto, não consegue aceitar a idéia de casar-se pobre e ter uma vida medíocre:

Desvanecidas as primeiras efusões do puro e íntimo contentamento, que lhe deixou o generoso impulso de pedir a mão de Aurélia, começara Fernando a considerar praticamente a influência que devia

exercer em sua vida esse casamento.

Calculou os encargos materiais a que ia sujeitar-se para montar casa, e mantê-la com decência. Lembrou-se quanto avulta a despesa com o vestuário duma senhora que frequênta a sociedade; e reconheceu que suas posses não lhe permitiam por enquanto o casamento com uma moça bonita e elegante, naturalmente inclinada ao luxo, que é a flor dessas borboletas de asas de seda e tule.

Encerrar-se no obscuro, mas doce conchego doméstico; viver das afeições plácidas e íntimas; dedicar-se a formar uma família, onde se revivam e multipliquem as almas que uniu o amor conjugal; essa felicidade suprema não a compreendia Seixas. O casamento, visto por este prisma, aparecia-lhe como um degredo, que inspirava-lhe indefinível terror.

Jamais poderia viver longe da sociedade, retirado desse mundo elegante que era a sua pátria, e o berço de sua alma. As naturezas superiores obedecem a uma força recôndita. É a predestinação. Uns a têm para a glória; outros para o dinheiro; a dele era essa, a galanteria.

De um homem assim organizado com a molécula do luxo e do galanteio, não se podia esperar o sacrifício enorme de renunciar à vida elegante. Excedia isso a suas forças; era uma aberração de sua natureza. Mais fácil fora renunciar à vida na flor da mocidade, quando tudo lhe sorria, do que sujeitar-se a esse suicídio moral, a esse aniquilamento do eu. (ALENCAR, 1977b: p. 244)

A visão de casamento de Fernando equaciona elementos materiais e consumo suntuário. Tudo o que ele consegue ver é a montagem da casa e os gastos de salão, a vida em sociedade. O casamento resume-se na grande festa e na convivência de ócios desencontrados. O mundo do trabalho é de uma ausência escandalosamente assumida. A sociedade é o oposto negativo do mundo do trabalho; é o vegetar sem destino em festas repetidas e iguais, na movimentação das engrenagens que garantem a reprodução dessa aristocracia ociosa, através das empresas matrimoniais que aí se empreendem.

E esse mundo é a pátria natural de Fernando. Para ele a vida se resume a esse espaço público; a privacidade doméstica lhe inspira sagrado horror. Ele vive num grande palco e amarra todas as suas relações num quadro de vida permanentemente pública. A tal ponto que, renunciar a ela equivaleria a um suicídio moral e à perda da própria identidade. Para Fernando, como para os demais elegantes da época, a identidade pessoal confundia-se com a imagem pública que assumiam. Perder uma era, irremediavelmente, abrir mão da outra. E o casamento era uma das formas legítimas de construir uma e manter a outra.

A própria imagem da mulher que o narrador aí passa não é nada lisonjeira para essas borboletas de asas de seda e tule...

Assim, é explicável que ele tenha abandonado Aurélia por um

casamento de trinta contos. Sempre são trinta contos e esperanças de galgar mais degraus na ascensão social. Aurélia, abandonada, perde o irmão e a mãe. Órfã, pobre e sozinha, suas perspectivas não são das mais brilhantes. Entretanto, para tudo sempre existe um *deus ex machina*. Pouco antes de morrer-lhe a mãe, Aurélia e ela recebem uma inesperada visita de um senhor de cabelos e barbas brancas. Era Lourenço Camargo, pai de Pedro. Algum tempo antes, recebera ele uma maleta contendo os pertences do filho que morrera numa cabana abandonada. Entre os achados, uma carta e as certidões de casamento do filho e as de nascimento das crianças. Conhecendo a verdade, vem à Corte para visitar a nora viúva e os netos. Deixa-lhes alguma coisa com que remediar sua penúria, prometendo voltar. Mas, antes de partir, entrega a Aurélia um atado com lacre para que ela guardasse com cuidado, até a sua volta. Retornando à fazenda, pressionado pelos parentes de sangue para que não reconheça os netos, não resiste e morre do coração. Aurélia, quando a miséria já lhe abria as fauces e buscava qualquer ocupação digna para sobreviver, é informada da morte do avô e da recomendação de que abrisse o documento que tinha em sua posse. Era um testamento que fazia dela única e universal herdeira dos bens de Lourenço Camargo.

Como se vê, é um enredo romântico típico e sem maiores novidades. Mas esta é apenas uma narrativa dentro de outra que lhe excede em dimensões e interesse. O porquê de estar encravada dentro da outra é o que nos interessa aqui.

Já sabemos que, nesta, Aurélia, milionária e soberana indiscutida dos salões, resolve casar-se. E, como odeia a turba de interesseiros, que nunca dela se teria aproximado se não dispusesse de encantos financeiros, assume uma atitude radical. Resolve casar-se com o mesmo Fernando que a abandonara e que, agora, estava de casamento acertado com a Amaralzinha, por trinta contos de réis. Acresce que esta gostava de um Dr. Torquato Ribeiro, médico pobre, a quem deixara para noivar com Seixas. Aurélia, usando do mais elaborado instinto de vingança, resolve recomprar o Seixas e, de rebate, resolver o problema de Amaralzinha e Torquato Ribeiro. Fernando, depois de uma temporada numa província do Norte, retornara à Corte. Nem bem chega, Aurélia incumbe seu tutor, o mesmo Lemos, seu tio, de oferecer-lhe cem contos e, se relutasse, duzentos, para casar com uma moça cuja identidade não lhe seria revelada, antes de fechado o negócio. Teria apenas como garantia que não era nenhum aleijão, nem sofria de nenhuma deformidade. Ele reluta, mas aceita, em poucos dias a proposta, desde que lhe adiantassem a soma de 20 contos de réis, com os quais reporia o dote da irmã, que dilapidara. O negócio se realiza, assinam-se as promissórias e está tudo liquidado, em termos comerciais.

Ao mesmo tempo, a Amaralzinha, sem sabê-lo, é generosamente dotada por Aurélia para poder casar-se com Dr. Torquato.

Feitas as apresentações, Fernando só falta cair do céu ao saber com quem se casaria. Reunia o útil ao agradabilíssimo, juntando em Aurélia a riqueza que sempre almejava e a mulher que amara e de quem se afastara por medo de uma vida comum e pobre. Realiza em suas fantasias a perfeição de vida que levaria dali para a frente. Aurélia, de sua parte, desempenha bem seu papel. E chegam ao matrimônio. Aqui há de começar a verdadeira história do romance. O que até aqui aconteceu foram os fatos indispensáveis para se armar o grande quebra-cabeças romanesco que é *Senhora*.

O livro é montado na seguinte seqüência: primeiro o surgimento repentino e inexplicado de Aurélia nos salões; a corte de que é objeto; o inesperado casamento com Fernando Seixas; o flashback; a convivência conflitiva no âmbito do matrimônio e a conclusão.

Para entender-se o que a construção tem de original, é necessário observar alguns dos detalhes dessa cuidada arquitetura. Um primeiro elemento que salta à vista é um permanente desequilíbrio de funções sociais.

No casamento de D. Emília, há uma clara inversão de papéis. Pedro caracteriza-se pela fraqueza, falta de decisão, medo, característicos do comportamento feminino. D. Emília, ao contrário, é forte, decidida, corajosa, assumindo assim uma função culturalmente considerada masculina. Ele, por medo, entre outras coisas, de perder sua parte na herança, não enfrenta a família, para poder estabelecer a sua. Ela, ao contrário, rompe com a família e casa-se com ele. Ele é um eterno ausente e, por isso, não exerce as funções de pai. Ela, tendo que enfrentar a dura batalha da vida, é mais pai que mãe, ou, pelo menos, as duas coisas juntas. Na geração seguinte, Aurélia é quem assume cuidar de seu irmão mais velho, igualmente fraco e pouco dotado de inteligência. É ela quem lhe supre a incapacidade, fazendo em casa as tarefas de que ele teria que desincumbir-se no trabalho, no dia seguinte. Ela assume as funções masculinas, enquanto Pedro aloca-se na banda culturalmente definida como feminina. Tais categorias efetivamente operam no discurso de Alencar e não nascem de uma hierarquização meramente arbitrária da parte do analista.

É esse desequilíbrio que Aurélia tenta compensar ao namorar Fernando. Encontrando um homem, ela poderia retornar ao seu locus natural. Caberia a ele assumir os papéis que ela vinha sendo obrigada a exercer. Rejeitada por Fernando, ela retorna à sua situação inicial e o desequilíbrio não só se repete, mas agrava-se. Órfã, pobre e sozinha atinge o ápice da situação de carência.

Por seu lado, Fernando, na sua vida familiar, exhibe um desequilíbrio contrário e simétrico ao dela. Órfão de pai, desde os dezoito anos, vive com a mãe e duas irmãs. O pai deixou-lhes pouca coisa, cerca de doze contos de réis e quatro escravos.

Fernando quis concorrer com seu ordenado para a despesa mensal, mas tanto a mãe, como as irmãs, recusaram. Sentiam elas ao contrário não poder reservar alguma quantia para acrescentar aos mesquinhos vencimentos, que mal chegavam para o vestuário e outras despesas do rapaz.

No geral conceito, esse único filho varão devia ser o amparo da família, órfão de seu chefe natural. Não o entendiam assim aquelas três criaturas, que se desviviam pelo ente querido. Seu destino resumia-se em fazê-lo feliz; não que elas pensassem isto, e fossem capaz de o exprimir; mas faziam-no. (ALENCAR, 1977b: p. 200)

Ele não só não assume o papel do pai — a direção econômica da família —, como ainda não participa das despesas da casa. Em outros termos, é sustentado pela família, ou seja, pela mãe e pelas irmãs. Sua posição é francamente feminina:

Que um moço tão bonito e prendado como o seu Fernandinho se vestisse no rigor da moda e com a maior elegância; que em vez de ficar em casa aborrecido, procurasse os divertimentos e a convivência dos camaradas; que em suma fizesse sempre na sociedade a melhor figura, era para aquelas senhoras não somente justo e natural, mas indispensável.

Durante que Fernandinho alardeava nas salas e espetáculos, elas passavam o serão na sala de jantar, em volta do candeieiro, que alumia a tarefa noturna. O mais das vezes solitárias; outras acompanhadas de alguma rara visita, que as freqüentava no seu modesto e recatado viver. (ALENCAR, 1977b: p. 200-201)

A família garante a sua manutenção para que ele possa exhibir-se nas festas e salões e, se possível, conseguir um bom casamento... Essa sempre foi uma atitude enquadrada no campo cultural feminino. Enquanto elas se sacrificam e trabalham, inclusive à noite, ele desfruta do luxo de uma vida acima das possibilidades familiares.

... tais eram as graves preocupações dessas três criaturas, que privadas de toda distração, trabalhavam à luz da candeia para ganhar uma parte do necessário. (ALENCAR, 1977b: p. 201)

Mesmo quando ele melhora de vida, as coisas em casa não se alteram muito:

Quando Fernando chegou à maioridade, D. Camila nele resignou a autoridade que exercia na casa, e a administração do módico patrimônio que ficara por morte do marido, e que embora partilhado nos autos, ainda estava intacto e em comunhão.

O rendimento da caderneta da Caixa Econômica e dos escravos de aluguel, andava em 1:500\$000 ou 125\$000 mensais. Como porém, a despesa da família subia a 150\$000, as três senhoras supriam o resto com



seus trabalhos de agulha e engomado, no que as ajudavam as duas pretas do serviço doméstico.

Ao tomar a direção dos negócios da casa, Seixas fez uma alteração nesse regulamento. Declarou que entraria por sua parte com os 25\$000 que minguavam, ficando as senhoras com todo o produto de seu trabalho para as despesas particulares, no que ele ainda as auxiliaria logo que pudesse.

Nessa época já ele era segundo oficial, com esperanças de ser promovido a primeiro; e seus vencimentos acumulados à gratificação que recebia pela colaboração assídua do jornal, montavam acima de três contos de réis. Mais tarde subiram a sete em virtude de uma comissão que lhe deu o ministro, por haver simpatizado com ele.

Assim tinha anualmente um rendimento de 8:500\$000, do qual deduzindo 1:800\$000, que dava à família em prestações de 150\$000 cada mês, ficavam-lhe para seus gastos de representação 6:700\$000, quantia que naquele tempo não gastavam com sua pessoa muitos celibatários ricos, que faziam figura na sociedade. (ALENCAR, 1977b: p. 202)

No plano jurídico, é ele o chefe da família em quem a mãe resignou a autoridade e a administração dos bens. Na prática, ele segue explorando o trabalho da família, contribuindo com vinte por cento de seus ganhos para a casa e reservando-se oitenta por cento para seus gastos de representação. Apesar de ter bastante para a sua vida, não hesita em avançar o sinal:

Com a vida que tinha, avultava sua despesa. O dinheiro que recebia mensalmente gastava-o com o hotel, o teatro, a galanteria, o jogo, as gorjetas, e mil outras verbas próprias de rapaz que luxa. No fim do ano, quando chegava a ocasião de saldar a conta do alfaiate, sapateiro, perfumista e da cocheira, não havia sobras.

Recorreu ao dinheiro da Caixa Econômica; e não teve escrúpulo de o fazer, e desde que pontualmente continuou a entregar à mãe a sua mesada de 150\$000, esperando uma aragem da fortuna para restituir ao pecúlio, o que desfalcara. Mas em vez de restituição, foi entrando por ele de modo que muito havia se esgotara. (ALENCAR, 1977b: p. 212-213)

A coisa então é ainda mais grave. Pois os 150\$000 que dava à mãe deveriam, em verdade, corresponder aos 125\$000 dos juros e míseros 25\$000 de seu ordenado. Só entra com tudo, porque dilapidou o patrimônio familiar irresponsavelmente. Não só se ausenta da função masculina de manter a família, como ainda a reduz a uma pobreza maior do que a herdada. Ele está francamente no pólo débil da cadeia familiar.

Ocupa uma posição oposta e simétrica à de Aurélia, no momento em que com ela se casa. Ela detém o capital, tem o poder de decisão; ele, economicamente quebrado, submete-se a ponto de vender-se pelos 100:000\$000 de Aurélia. A prostituição, e o nome é esse, situa-se exatamente no campo cultural feminino.

Nessa situação, realizado o casamento, consumada a venda, encerra-se a primeira parte O prego, não sem antes ser apresentada uma cena capital para o desenlace da história.

Seixas ajoelhou-se aos pés da noiva, tomou-lhe as mãos que ela não retirava; e modulou o seu canto de amor, essa ode sublime do coração que só as mulheres entendem, como somente as mães percebem o balbuciar do filho.

A moça com o talhe languidamente recostado no espaldar da cadeira, a fronte reclinada, os olhos coalhados em uma ternura maviosa, escutava as falas de seu marido; toda ela se embebia dos eflúvios de amor, de que ele a repassava com a palavra ardente, o olhar rendido, e o gesto apaixonado.

— É então verdade que me ama?

— Pois duvida, Aurélia?

— E amou-me sempre, desde o primeiro dia que nos vimos?

— Não lhe disse já?

— Então nunca amou a outra?

— Eu lhe juro, Aurélia. Estes lábios nunca tocaram a face de outra mulher, que não fosse minha mãe. O meu primeiro beijo de amor, guardei-o para minha esposa, para ti...

Soerguendo-se para alcançar-lhe a face, não viu Seixas a súbita mutação que se havia operado na fisionomia de sua noiva.

Aurélia estava lívida, e a sua beleza, radiante há pouco, se marmorizara.

— Ou para outra mais rica!... disse ela retraindo-se para fugir ao beijo do marido, e afastando-o com a ponta dos dedos.

A voz da moça tomara o timbre cristalino, eco da rispidez e aspereza do sentimento que lhe sublevava o seio, e que parecia ringir-lhe nos lábios como aço.

— Aurélia, que significa isto?

— Representamos uma comédia, na qual ambos desempenhamos o nosso papel com perícia consumada. Podemos ter este orgulho, que os melhores atores não nos excederiam. Mas é tempo de pôr termo a esta cruel mistificação, com que nos estamos escarnecendo mutuamente, senhor. Entremos na realidade por mais triste que ela seja; e resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido.

— Vendido! exclamou Seixas ferido dentro d'alma.

— Vendido sim: não tem outro nome. Sou rica, muito rica, sou milionária; precisava de um marido, traste indispensável às mulheres honestas. O senhor estava no mercado; comprei-o. Custou-me cem contos de réis, foi barato; não se fez valer. Eu daria o dobro, o triplo, toda a minha riqueza por este momento.

Aurélia proferiu estas palavras desdobrando um papel, no qual Seixas reconheceu a obrigação por ele passada ao Lemos.

Não se pode exprimir o sarcasmo que salpicava dos lábios da moça; nem a indignação que vazava dessa alma profundamente revolta, no olhar implacável com que ela flagelava o semblante do marido.

Seixas, trespassado pelo cruel insulto, arremessado do êxtase da felicidade a esse abismo de humilhação, a princípio ficara atônito. Depois quando os assomos da irritação vinham sublevando-lhe a alma, recalcou-os esse poderoso sentimento de respeito à mulher, que raro abandona o homem de fina educação.

Penetrado da impossibilidade de retribuir o ultraje à senhora a quem havia amado, escutava imóvel, cogitando no que lhe cumpria fazer; se matá-la a ela, matar-se a si, ou matar a ambos. (ALENCAR, 1977b: p. 228)

A cena aqui representada tem características especialíssimas. Desde a topologia das personagens até seus ríspidos diálogos, tudo está na exata medida do drama que se vêem obrigados a representar.

Em primeiro lugar, fisicamente, Fernando está ajoelhado aos pés de Aurélia, em posição de reverência. Este não é um lugar masculino, dentro dos valores da época. Tanto que no final do romance a cena há de se repetir em situação inversa e simétrica. O desequilíbrio gerador da narrativa manifesta-se, aqui, pela própria posição física das personagens. Fernando está abaixo de Aurélia e em posição súplice. Não representa o papel de senhor e marido, o que reforça, uma vez mais, o título do livro. É Aurélia a Senhora da casa e da situação. Ela deixa que ele se desdobre na retórica amorosa e até alimenta o seu canto apaixonado. Há aí uma marca de falsidade implícita; o exagero da posição de Fernando e os excessos retóricos retiram de sua atitude um mínimo de verossimilhança. É tudo falso brilhante...

A jura de castidade e exclusividade termina por romper o dique e levar a moça à execução final de seu plano, cuidadosamente elaborado. Ela despeja seu ódio contido, fazendo-nos perceber que o ódio é só o contrário do amor. Seu recurso retórico é, ainda uma vez, o hiper-realismo. Diz as coisas como efetivamente são na sua crueza e hediondez. Mas aqui não o faz como brinco de salão. A situação é outra. Ela acabara, na presença de testemunhas, de assinar o seu testamento, logo após a consumação do matrimônio, mantendo-o em segredo. Esta é a primeira entrevista a sós dos noivos, na própria câmara nupcial, onde Fernando imaginara desfrutar das primícias do amor conjugal. A violenta quebra de expectativa dá à cena o seu tom trágico e de uma seriedade ineludível.

À parte de fazer o seu desabafo pessoal, Aurélia com sua atitude denuncia a instituição do matrimônio, na crueza de sua estrutura econômica, de sua utilidade social e de sua significação moral. Ele não passa de um contrato — fato reforçado, na retórica do livro, pelo emprego do vocabulário do direito comercial para denominar-lhe as partes —, contrato financeiro a preço ajustado. Na perspectiva social, uma mulher honesta

tem que estar casada, sem o que perderá sua mobilidade e, se não perdê-la, arriscará sua reputação. O marido lhe é garantia de comportamento adequado às normas e fará dela uma pessoa integrada na sociedade, evitando-lhe o estigma de aleijão social, reservado para as solteiras definitivas. No plano moral, é garantia de comportamento erótico dentro dos padrões aceitáveis, ainda quando não haja amor entre os parceiros. E isto, veremos, tem significação capital nesse livro.

Usando do mesmo recurso, publica o que estava implícito na relação pessoal entre os dois: “resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido.” Como o casamento era sempre um negócio entre homens, as noivas dele não participavam explicitamente. Aurélia, por não ter pai e tendo que agir em sociedade através do tutor, encontrava-se em uma situação ambígua. O tio, que se havia feito nomear tutor pelo juiz, carecia de legitimidade afetiva e moral. Nunca havia amparado a irmã e os sobrinhos e, quando Aurélia passou a freqüentar a janela de sua casa de moça pobre, dirigiu-lhe carta imoral e prostituidora. E a posse de tal documento era a arma de que ela se valia para, reduzindo-o a nada, ela mesma gerir tudo o que era seu. E é através dele — e contra os planos que ele se traçara — que Aurélia realiza o seu negócio matrimonial. Uma mulher nunca poderia ser parte atuante num contrato comercial, principalmente deste tipo. Atuava, clandestinamente e por interposta pessoa, sem abrir mão de todas as decisões. É por isto que ela não só sabe de tudo, como detém o documento que incrimina Fernando, cujo teor é cristalino:

Recebi do Ilmo. Sr. Antônio Joaquim Ramos a quantia de vinte contos de réis como avanço do dote de cem contos pelo qual me obrigo a casar no prazo de três meses com a senhora que me for indicada pelo mesmo Sr. Ramos; e para garantia empenho minha pessoa e minha honra. (ALENCAR, 1977b: p. 212)

Lemos, precavido e matreiro, fizera-o passar recibo da indignidade, reforçando na narrativa o caráter de Fernando e a sua pouca confiabilidade em contratos matrimoniais.

Nisto, outra vez, ela assume uma postura masculina. É ela que gerencia sua imensa riqueza, decide sobre o capital e sua destinação. Enfim, é uma cidadã, numa sociedade em que isto era vedado às mulheres. Acentua-se, assim, o desequilíbrio.

Fernando, como homem vendido, perde a sua autonomia e identidade, pois lhe estão cassadas a vontade jurídica e a gerência dos próprios negócios. Ele não é o marido de Aurélia, senão no sentido do traste indispensável às mulheres honestas. É Aurélia que é a mulher de

Seixas, a sua senhórá, no sentido forte do termo. Resta-lhe a impressentida servidão voluntária...

E não é ocasional, outra vez, que a parte do livro que dá seguimento a esta cena e tematiza os meses de casamento tenha por título Posse.

Diante do unimaginado, o Seixas — conduzido pela mão do narrador — sente-se ofendido, ultrajado em sua honra. Isto não fazia parte do jogo e, ainda uma vez, Aurélia inova no comportamento social.

O que ele fizera, descontado o aspecto moral, era não só lícito como costumeiro.

Até o momento da revelação afrontosa, seu procedimento podia ser repreensível ante uma moral severa: mas não ia além de um casamento de conveniência, cousa banal e freqüente, que tinha não somente a tolerância, como a consagração da sociedade. (ALENCAR, 1977b: p. 321)

— Ouça-me; desejo que em um dia remoto, quando refletir sobre este acontecimento, me restitua uma parte de sua estima; nada mais. A sociedade no seio da qual me eduquei, fez de mim um homem à sua feição; o luxo dourava-me os vícios, e eu não via através da fascinação o materialismo a que eles me arrastavam. Habituei-me a considerar a riqueza como a primeira força viva da existência, e os exemplos ensinavam-me que o casamento era meio tão legítimo de adquiri-la, como a herança e qualquer honesta especulação. (ALENCAR, 1977b: p. 337)

Assim, revelar-lhe ela o quanto fora pequeno e mesquinho soa-lhe aos ouvidos como uma afronta. Ele estava jogando as regras do jogo, com virtuosismo e competência. Naquela sociedade e na classe social em que se movia, ele não fazia nada de condenável. Afastados os relativismos sociais, ele tem que se haver com a sua individualidade enxovalhada, muito mais por seus atos do que pelas palavras que os trouxeram à tona de sua própria consciência. É o gesto de falar, de tornar público o que estava subentendido, de revelar a hediondez do que, enquanto oculto, tornava-se aceitável, que torna Aurélia o algoz da dimensão ética sobrevivente de Fernando. Entretanto, mesmo se sentindo aviltado, não perde o comportamento educado e civilizado que o distinguia da turba. Afinal, ele era um homem de fina educação.

Curioso é que o narrador, ao descrever-lhe o desconforto moral, aponta três soluções para a crise, numa ordem hierárquica: “se matá-la a ela, matar-se a si, ou matar a ambos.” Ou seja, a primeira e mais imediata solução seria matar Aurélia. Em outros termos, a legítima defesa da honra teria aqui uma esdrúxula aplicação. Num universo masculino, essa é a ordem das coisas que, se não se cumprem, é porque Fernando está numa posição culturalmente feminina.

Esta cena, sem dúvida pungente, é interrompida pelo narrador, para aí inserir a Segunda Parte do livro, Quitação. Nela, num processo de flashback, ficamos conhecendo desde o casamento de D. Emília até a cena que acaba de ser analisada.

Nesta parte, ficamos conhecendo uma Aurélia, em tudo e por tudo, diferente daquela que nos fora apresentada no seu palacete de Laranjeiras. E não é só pelas circunstâncias econômicas e sociais, mas essencialmente pelo comportamento e pela disposição de caráter que apresenta.

A natureza dotara Aurélia com a inteligência viva e brilhante da mulher de talento, que se não atinge ao vigoroso raciocínio do homem, tem a preciosa ductilidade de prestar-se a todos os assuntos, por mais diversos que sejam. O que o irmão não conseguira em meses de prática, foi para ela estudo de uma semana. (ALENCAR, 1977b: p. 235)

Esta é a primeira referência específica a Aurélia, considerada a ordem cronológica dos acontecimentos. Vê-se que os atributos que são referidos não dizem respeito à aparência física, como costuma fazer Alencar com suas personagens femininas. O que é destacado aqui é sua inteligência, que é brilhante e viva. Esta é, nas próprias palavras do narrador, uma qualidade essencialmente masculina e sua presença em Aurélia, já a desloca para o campo masculino da sociedade. Dispensa comentários a asserção misógina sobre a superioridade natural do homem...

Entretanto, o que preocupa a mãe, D. Emília, é, doente, não ver Aurélia protegida por um bom casamento. Insiste com ela:

Não lhe sobrava tempo para chegar à janela; à exceção de algum domingo em que a mãe podia arrastar-se até a igreja à hora da missa e de alguma volta à noite acompanhada pelo irmão, não saía de casa.

Esta reclusão afligia a viúva, que muitas vezes lhe dizia:

— Vai para a janela, Aurélia.

— Não gosto! respondia a menina.

Outras vezes, ante a insistência da mãe, buscava uma desculpa:

— Estou acabando este vestido.

Emília calava-se, contrariada. Uma tarde porém manifestou todo o seu pensamento.

— Tu és tão bonita, Aurélia, que muitos moços se te conhecessem haviam de apaixonar-se. Poderias então escolher algum que te agradasse.

— Casamento e mortalha no céu se talham, minha mãe, respondia a menina rindo-se para encobrir o rubor.

O coração de Aurélia não desabrochava ainda; mas virgem para o amor, ela tinha não obstante, a vaga intuição do pujante afeto, que funde em uma só existência o destino de duas criaturas, e completando-as uma pela outra, forma a família.

Como todas as mulheres de imaginação e sentimento, ela achava

dentro em si, nas cismas do pensamento, essa aurora d'alma que se chama o ideal, e que doura ao longe com sua doce luz os horizontes da vida.

O casamento, quando acontecia pensar nele alguma vez, apresentava-se a seu espírito como uma cousa confusa e obscura; uma espécie de enigma, do seio do qual se desdobrava de repente um céu esplêndido que a envolvia, inundando-a de felicidade.

Em sua ingenuidade não compreendia Aurélia a idéia do casamento refletido e preparado. Mas a insistência de sua mãe, inquieta pelo futuro, fez que ela se ocupasse com esta face da vida real.

.....  
Foi para a menina um suplício cruel essa exposição de sua beleza com a mira no casamento. Venceu a repugnância que lhe inspirava semelhante amostra de balcão, e submeteu-se à humilhação por amor daquela que lhe dera o ser e cujo único pensamento era sua felicidade. (ALENCAR, 1977b: p. 236)

O que sempre avulta nessas passagens são as suas qualidades morais e espirituais. De sua beleza, sabe-se apenas que existe, mas não é descrita, com o detalhamento que lhe dedica o narrador, quando a mostra brilhando em sociedade. Um pouco a sensação que fica é a de que a beleza só existe contextualizada pelos salões da aristocracia. É, ela também, um apanágio de classe. Confirma-o observação do narrador a respeito de Seixas, quando ainda não conhecia Aurélia:

Seixas era uma natureza aristocrática, embora acerca de política tivesse a balda de alardear uns ouropéis de liberalismo. Admitia a beleza rústica e plebéia, como uma convenção artística; mas a verdadeira formosura, a suprema graça feminina, a humanação do amor, essa, ele só a compreendia na mulher a quem cingia a auréola da elegância. (ALENCAR, 1977b: p. 239)

Operando um corte entre a beleza rústica e a beleza elegante, o narrador, ainda quando atribua o pensamento a Seixas, esvazia de sentido o que ele chama de beleza rústica e plebéia, relegando-a ao papel de uma convenção estética. A beleza só existe, enquanto realidade, quando sustentada pelos adornos de salão, que ostentam as mulheres da aristocracia cabocla. E a própria formulação filosófica do problema é feita ao arrepio da lógica. A beleza, que é essencialmente um valor, só pode existir enquanto convenção. O que é belo para um, poderá não sê-lo para outro. O universo dos valores implica sempre a aceitação e a concordância, a crença e o respeito. Ele constitui uma rede que possibilita a organização do real, a partir de uma hierarquia, previamente aceita. O mundo, para mim, transitivamente, se há de organizar em objetos belos, menos belos, pouco belos, feios, muito feios, disformes de acordo com uma escala de avaliação que nada tem de objetiva. Não há como quantificar a beleza numa escala materialmente mensurável. A única objetividade estética possível há

sempre de se reduzir a uma escala de valores que haja conquistado uma tal legitimidade social que a faça ter vigência para grupos representativos. Aí, a escala de subjetividade se relativiza pela possibilidade de um julgamento coletivo, amparado em uma grade comum de valores compartilhados. E, ainda assim, a margem de discordâncias há de ser sempre o bastante significativa, para gerar dúvidas o suficiente fundamentadas sobre a pretendida objetividade de julgamento.

Nesse caso, o narrador, ao apontar dois tipos de beleza, usando como critério o fato de uma só existir como convenção, elabora uma contradição insolúvel. Como não era ele um pensador, um esteta, mas um artista, há que conceder-lhe o benefício da dúvida. Muito provavelmente o que ele quis dizer foi simplesmente que Seixas só aceitava como beleza, a beleza das elegantes de salão. A beleza popular, inculta, plebéia poderia até ser bela, mas não seria nunca a beleza aceita como tal. Ele expressa e reforça um preconceito. Aliás coerente com o conjunto de valores que, em outras áreas, o autor manifesta sem reboços.

Entretanto, esta Aurélia — a primeira Aurélia — não será nunca descrita fisicamente e agora se entende por quê. Como ela era pobre, não se vestia no rigor da moda, primeiro porque não podia e, segundo, porque, ainda que pudesse, não era essa a forma de vestir das pessoas de seu mundo. E, em Alencar, as descrições de mulher, ainda quando ressaltem as perfeições físicas, só o sabem fazer emoldurando-as nas sedas e nos tafetás, nos babados e nos rufos, nas rendas e nas escumilhas. Beleza e elegância confundem-se num mesmo amálgama e negam um princípio caro à estética romântica: o culto à natureza. Em Alencar, ao que eu saiba, só Iracema será descrita enquanto parte da natureza e despida dos ornamentos civilizatórios, até pelas exigências do tema. Todas as outras são flores de salão, criadas na estufa social e distantes da natureza em estado bruto.

Mas, o essencial da passagem reside no problema do casamento. D. Emília, que se casou por amor, insiste em ver a filha casada, única forma de ascensão e proteção social, para uma menina pobre e desamparada como ela. Propõe-lhe, de forma clara e direta, que se ponha à janela para pescar um noivo. E, na sua honesta ingenuidade, formula a equação do casamento de conveniência:

— Tu és tão bonita, Aurélia, que muitos moços se te conhecessem haviam de apaixonar-se. Poderias então **escolher algum que te agradasse**. [grifos meus] (ALENCAR, 1977b: p. 236)

A relação de troca é simples. Aurélia oferece o que tem: beleza. Em troca receberia o que lhe falta: uma situação social e econômica vantajosa. Resta-lhe, neste esquema, uma margem de manobra sentimental:



escolher o que mais a agradasse. Não está incluída nesse cálculo a paixão amorosa, nem pode estar. Trata-se de um cálculo e não de um desatino. E o próprio narrador, ao que parece, concorda com as premissas de D. Emília:

Em sua ingenuidade não compreendia Aurélia a **idéia do casamento refletido e preparado**. Mas a insistência de sua mãe, inquieta pelo futuro, fez que ela se ocupasse com **esta face da vida real**. [grifos meus] (ALENCAR, 1977b: p. 236)

O recurso ao eufemismo defende-o, é verdade, da brutalidade do contrato puro e simples. Mas um casamento preparado e refletido é tudo, menos paixão e sentimento. Apenas a fórmula é mais sutil, mas a violência da proposta segue sendo a mesma. Afinal de contas, apesar de estarmos num romance, esta face da vida real tem um peso muito ponderável na vida das mulheres pobres...

Por outro lado, o casamento é visto pela própria Aurélia com alguma coisa de vago e, em nenhum momento, passa nessa imagem qualquer coisa de erótico. O corpo material não entra nesse tipo de raciocínio e muito difusamente surge a idéia de uma felicidade capaz de inundar-lhe o ser. É tudo muito ideal e a repressão aos instintos mais básicos é tão eficiente que, na superfície do texto, em nenhum momento passa qualquer arrepio mais suspeito.

Apesar de sua resistência, Aurélia termina por expor-se ao olhar público, na janela de sua casa. Os valores esbarram com a realidade e ela vê-se impelida ao que o narrador chama de amostra de balcão. Tudo o que lhe resta é o sentimento de repulsa e de humilhação que este tipo de experiência lhe transmitia. Mas, a regra social se cumpre. Não há fugir-lhe.

E é, através da janela, que vem a conhecer Fernando Seixas que termina pedindo-lhe a mão, de forma inconseqüente como já se sabe.

Outro dado de extrema importância é relativo à peregrinação que passam a fazer os rapazes da Corte frente à janela da moça de Santa Teresa. Todos os peralvilhos e noivos em disponibilidade desfilam suas alegorias diante daquele júri solitário e desinteressado, triste e distante. Entretanto, não se pense que tinham quaisquer intenções matrimoniais. Ora, com uma moça pobre de Santa Teresa — em especial quando bonita —, o que se pode desejar é um bom divertimento e uma escapadela rápida, sem permitir-se nenhum tipo de compromisso. O detalhamento que nos fornece o narrador explicita muito claramente o cinismo com que se movem aqueles jovens aristocratas ou candidatos a. Diante das mulheres ricas e portadoras de avultados dotes, postam-se de joelhos e recitam versos de um amor cortês e respeitoso. Já, com as moças pobres, canalizam os desejos que não ousam manifestar, quando a relação é profissional. Os aristocratas,

como sempre, casam-se entre si, mas refestelam-se nos prazeres que lhes podem oferecer as moças do povo que só para isso servem...

Não tardou que a notícia de menina bonita de Santa Teresa se divulgasse entre certa roda de moços que não se contentam com as rosas e margaridas dos salões, e cultivam também com ardor as violetas e cravinas das rótulas.

A solitária e plácida rua animou-se com um trânsito desusado de tálburis e passeadores a pé, atraídos pela graça da flor modesta e rasteira, que uns ambicionavam colher para a transplantar ao turbilhão do mundo, outros apenas se contentariam de crestar-lhe a pureza, abandonando-a depois à miséria.

Os olhares ardentes e cúpidos dessa multidão de pretendentes, os sorrisos confeitos dos tímidos, os gestos fátuos e as palavras insinuantes dos mais afoutos, quebravam-se na fria impassibilidade de Aurélia. Não era a moça que ali estava à janela; mas uma estátua, ou com mais propriedade, a figura de cera do mostrador de um cabeleireiro da moda. (ALENCAR, 1977b: p. 236)

Aurélia tem que encarar tal procissão erótica, para, dentre todos, pescar algum que a queira de forma mais séria e menos ofensiva. Mas, é apenas nas brechas da narrativa e quando não estão em jogo os interesses matrimoniais, que Alencar se permite uma visão mais crítica das relações entre as classes sociais. Até porque não era esse o seu objetivo ao fazer literatura.

Aliás a sua postura conservadora manifesta-se até no manejo literário que faz das expressões folclóricas. É bastante conhecido o refrão “casamento e mortalha, no céu se talha”, em que a concordância gramatical cede passagem à rima que dá sustentação sonora ao epigrama. Alencar, citando-o, não resiste à correção gramatical e mutila sua sonoridade, oferecendo, na boca de Aurélia, a seguinte versão: “casamento e mortalha, no céu se talham”. É mais forte a norma que a eufonia; a correção se sobrepõe à criatividade popular; as rosas de salão aos cravos das rótulas. Há muito de coerência nas suas expressões mais simples.

E, para que a brecha não prospere, o narrador oferece uma espécie de moratória, com direito à saída honrosa para os jovens galanteadores:

Certa noite, em que um dos mais assíduos namorados a impacientou, ergueu-se Aurélia, muito senhora de si e dirigiu-se à rótula, que abriu, convidando o conquistador a entrar. Este, tomado de surpresa e indeciso, não sabia o que fizesse, mas acabou por aceder ao oferecimento da moça.

— Tenha a bondade de sentar-se, disse Aurélia mostrando-lhe o velho sofá encostado à parede do fundo. Eu vou chamar minha mãe.

O leão quis impedi-la, e não o conseguindo, começava a deliberar sobre a conveniência de eclipsar-se, quando voltou Aurélia com a mãe.

A moça tornou à sua costura, e D. Emília sentando-se no sofá

travou conversa com sua visita.

As palavras, singelas e modestas da viúva deixaram no conquistador, apesar da película de ceticismo que forra essa casta de bípedes, a convicção da inutilidade de seus esforços. A beleza de Aurélia só era acessível aos simplórios, que ainda usam do meio trivial e anacrônico do casamento.

Este incidente foi o sinal de uma deserção que operou-se em menos de um mês. Toda aquela turba de namoradores debandou em rota batida, desde que pressentiu os perigos e escândalos de uma paixão matrimonial. (ALENCAR, 1977b: p. 239)

A saída, para ela, foi encontrar em Fernando um pretendente que lhe despertou os sentimentos adormecidos, provocou-lhe a paixão amorosa mais completa e não visava tirar proveito gracioso de sua beleza. Era o final romântico esperado e que tornaria o livro mais uma de centenas de narrativas açucaradas. Tanto que tudo isso se passa, na segunda parte, quando já sabemos que ela teve seu dia de Cinderela e é uma rica herdeira, que terminou por comprar esse mesmo Fernando, outrora amado com paixão.

Quando ele começa a escassear as suas visitas e mostrar-se pouco entusiasmado, ela percebe tudo e conforma-se:

Conhecia a moça que Seixas retirava-lhe seu amor; mas a altivez de coração não lhe consentia queixar-se. Além de que, ela tinha sobre o amor idéias singulares, talvez inspiradas pela posição especial em que se achara ao fazer-se moça.

Pensava ela que não tinha nenhum direito a ser amada por Seixas; e pois toda a afeição que lhe tivesse, muita ou pouca, era graça que dele recebia. Quando se lembrava que esse amor a poupara à degradação de um casamento de conveniência, nome com que se decora o mercado matrimonial, tinha impulsos de adorar a Seixas, como seu Deus e redentor.

Parecerá estranha essa paixão veemente, rica de heróica dedicação, que entretanto assiste calma, quase impassível, ao declínio do afeto com que lhe retribuía o homem amado, e se deixa abandonar, sem proferir um queixume, nem fazer um esforço para reter a ventura que foge.

Esse fenômeno devia ter uma razão psicológica, de cuja investigação nos abstermos; porque o coração, e ainda mais o da mulher que é toda ela, representa o caos do mundo moral. Ninguém sabe que maravilhas ou que monstros vão surgir desses limbos.

Suspeito eu porém que a explicação dessa singularidade já ficou assinalada. Aurélia amava mais seu amor do que seu amante; era mais poeta do que mulher; preferia o ideal ao homem.

Quem não compreender a força desta razão, pergunte a si mesmo por que uns admiram as estrelas com os pés no chão, e outros alevantados às grimpas curvam-se para apanhar as moedas no tapete. (ALENCAR, 1977b: p. 246-247)

É extremamente curioso o recurso de que lança mão o narrador para colocar suas idéias à nossa consideração. Faz com que Aurélia assu-

ma e interiorize uma inferioridade que nunca manifestou. Por ser pobre, situação referida pelo eufemismo posição especial, devia ela aceitar como dádiva o amor de Fernando. Ele era pobre também, mas simulava, pelo vestir, pela frequência às altas-rodas, pela presença ativa na imprensa, uma situação de moço rico. E, como, nesse meio, a aparência era tudo, ele era visto e aceito na alta-roda como um par, ainda que fosse, por sua situação e por sua posição de classe, absolutamente ímpar. O fato de haver estudado Direito, mesmo sem chegar ao diploma, já o qualificava naquela sociedade inculta, como candidato à ascensão social. Este é o desequilíbrio capaz de transformá-lo em um ser socialmente superior a Aurélia. Mas a sua carreira só se faria completa se conseguisse, via um bom casamento, ascender de fato e de direito ao topo da pirâmide social.

O curioso é que os dois, na prática, estão batalhando por bons casamentos. Não se pode atribuir apenas a Fernando o oportunismo matrimonial. Aurélia aceitou, a contragosto é verdade, colocar-se na vitrina em busca de um noivo que a livrasse da pobreza e da solidão a que estava condenada. Ao conhecer Fernando, apaixona-se e as considerações de ordem prática são soterradas pelo sentimento. Mas isto não obsta que, se se casasse com ele, efetivamente atingiria seus objetivos materiais, uma vez que, mesmo pobre, suas possibilidades eram promissoras e alguma ascensão poderia oferecer à moça. E é isso que o narrador elide, com extrema elegância. Pois o que contava aí era a existência do amor. Preenchido este requisito, as vantagens materiais adventícias estariam consagradas pela ordem social e pelos princípios éticos que a sustentavam.

Aurélia não é, nem pode ser condenada por aspirar a um casamento que a livrasse da pobreza, desde e sempre que, primeiro, houvesse o amor. O pecado imperdoável seria casar-se apenas pelas vantagens. Afinal o casamento é um negócio, e o negócio fundamental na sustentação e reprodução do sistema.

Mas a inferioridade em que é colocada Aurélia tem como função apontar, uma vez mais, para a natural superioridade masculina. E isto é extremamente reforçado pela consideração expendida pelo narrador, quando afirma, com uma candidez digna de nota que “o coração, e ainda mais o da mulher que é toda ela, representa o caos do mundo moral”. Lateja latente aí um conflito não resolvido pela cultura em que Alencar respira. Um medo pânico da dimensão amorosa e, em especial, do erotismo que necessariamente a sustenta. Isto faz com que o sentimento seja visto como o caos do mundo moral. Onde ele reina absoluto, perde-se o controle do social, das instituições e de sua reprodução. Só o rígido controle exercido por uma ética perfeitamente codificada pode impedir a reversão de uma ordem pessoal e social considerada definitiva. Em tal quadro, a mulher que

é apenas coração torna-se um ser ameaçador e que deve, por conseguinte, ser sempre tutelado por uma mente reflexiva, não por acaso masculina. É a velha tese da irresponsabilidade da mulher, vestida com roupagens novas, que se faz presente para justificar a pretendida superioridade masculina.

Nesse sentido, a exageração de colocar Fernando como Deus e redentor terá conseqüências muito claras no final do romance. E para preparar-lhe o desfecho, cai como uma luva o fato de Aurélia amar muito mais o ideal do que o homem. Porque isso lhe dá tanto o motivo para espezinhar Fernando durante o casamento, como para perdoá-lo depois. O espezinhamento vem por conta de o homem haver-se afastado do ideal; o perdão pelo movimento contrário. É passagem significativa, nesse sentido, a que diz respeito à pintura dos dois retratos de Fernando. Como o pintor, como não poderia deixar de sê-lo nesse quadro de valores, consegue captar com rara felicidade a expressão do Fernando casado e infeliz, Aurélia dedica-se a seduzi-lo durante uns dias. Ele, iludido, recobra a expressão de felicidade que estampava na época em que se apaixonara por ela. O pintor novamente a capta e o quadro expressa a imagem ideal, que correspondia àquela do homem que ela adorava. Tanto é assim que a coloca no vestibulo de seu quarto de dormir, alumada por uma lamparina, posição inequívoca, em nossa cultura, da imagem dos santos reverenciados. A esse Fernando ela ama e respeita. É ele o homem ideal que sua vocação de poeta havia construído. O outro, o real e presente, que se havia conspurcado na ânsia de enriquecer, este era merecedor não só de desprezo, mas de um ódio ambíguo e arrasador. Ele encarnava ainda parte daquela imagem e, por esse lado, a atraía inegavelmente; mas era também a imagem viva daquilo que o próprio narrador denomina de aleijão de homem de bem, e essa faceta, que era quase todo ele, a afasta e provoca-lhe uma veemente repulsa. E é em meio a essa ambigüidade de sentimentos que se há de sustentar o drama pessoal em que amadurecem para uma outra vida. E, nesse sentido, Senhora pode ser visto como um romance de formação.

O fim dessa etapa se dá com a já referida herança e o salto de Aurélia para o mundo das pessoas que contavam: a sociedade. Mas as circunstâncias que a conduzem ao mundo novo são bastante complicadas. Era já órfã de mãe e não contava com nenhum homem na família que não fosse o Lemos. Como poderia, numa sociedade cujas regras eram estritas, uma mulher assumir o controle do capital? E, principalmente, de um capital extremamente vultoso? O mundo das mulheres era o mundo do ócio, não o dos negócios. O controle dos instrumentos econômicos era uma função e um privilégio dos homens, estando daí as mulheres absolutamente excluídas. O capital é um atributo que organiza a vida pública; a vida fora do espaço doméstico. O espaço da cidade, a urbe, é domínio masculino.

Por ali as mulheres passam como elemento transitório, enfeitam-no, mas não se apossam dele. O mundo público move-se a golpes de comércio, de manipulações especulativas, de acertos políticos, sempre protagonizados pelos senhores do capital. As mulheres podem ser as rainhas dos salões, soberanas do espaço privado, das salas das famílias e mesmo de sua extensão, o Cassino. Aí reinam e expõem as riquezas amealhadas e manipuladas pelos senhores do mundo, que pouco aparecem nos salões. Aí estão os candidatos, os noivos em disponibilidade. É a eles que se dirigem as atenções, como os prováveis futuros senhores.

As coisas são muito bem divididas. Homens no espaço público, mulheres no espaço privado. Ou seja, os homens no comando do capital, as mulheres reinando no espaço do consumo suntuário.

Como, então, poderia Aurélia manejar-se num quadro com tais delimitações rígidas. O acaso concede-lhe a única brecha para penetrar nesse clube fechado. Seu tio, o Lemos, consegue, com seu oportunismo cínico e confesso, fazer-se nomear tutor de Aurélia, ou melhor, de sua fortuna, para tirar daí todo o partido que lhe fosse possível. A menina desamparada, outra vez, agora pela sorte, estaria fadada a um retorno trágico à miséria não fosse o destino ter-lhe colocado em mãos uma carta do Lemos, nos tempos de sua exposição à janela em Santa Teresa. Era um documento de abjeção e baixa, um convite descarado à prostituição. Com esta arma nas mãos, a jovem herdeira tem um tutor dócil às suas exigências. Assim, assume o comando de sua fortuna por interposta pessoa. Controla cada centavo de seu imenso cabedal, sem romper com as regras da exclusão feminina do espaço público. O tutor nada pode fazer, além de cumprir-lhe as ordens e tentar influir no caminho dos negócios.

Aurélia cumpre assim com a etimologia de seu nome e torna-se, ela própria, um ser do ouro. Rompe, no essencial, com um interdito, mantendo as aparências intocadas. Não era esta também uma regra do sistema? É a única personagem feminina de Alencar e, talvez, de todo o romance brasileiro do século XIX, que ousa assumir o controle do capital. Mulheres houve, fortes e dominadoras, que também o fizeram, mas sempre escoradas na figura de um marido fraco e apático, de forma a não se quebrarem as linhas de força da arquitetura social.

— Perdão, meu tio, não entendo a sua linguagem figurada.. Digo-lhe que escolhi o homem com quem hei de me casar.

— Já compreendo. Mas bem vê!... Como tutor, tenho de dar a minha aprovação.

— De certo, meu tutor; mas essa aprovação o senhor não há de ser tão cruel que a negue. Se o fizer, o que eu não espero, o juiz de órfãos a suprirá.

— O juiz?... Que histórias são essas que lhe andam metendo na cabeça, Aurélia?

— Sr. Lemos, disse a moça pausadamente e trespassando com um olhar frio a vista perplexa do velho; completei dezenove anos; posso requerer um suplemento de idade mostrando que tenho capacidade para reger minha pessoa e bens; com maioria de razão obterei do juiz de órfãos apesar de sua oposição, um alvará de licença para casar-me com quem eu quiser. Se estes argumentos jurídicos não lhe satisfazem, apresentar-lhe-ei um que me é pessoal.

— Vamos a ver! acudiu o velho para quebrar o silêncio.

— É a minha vontade. O senhor não sabe o que ela vale, mas juro-lhe que para a levar a efeito não se me dará de sacrificar a herança de meu avô.

— É próprio da idade! São idéias que somente se têm aos dezenove anos; e isso mesmo já vai sendo raro.

— Esquece que desses dezenove anos, dezoito vivi na extrema pobreza e um no meio da riqueza para onde fui transportada de repente. Tenho as duas grandes lições do mundo; a da miséria e a da opulência. Conheci outrora o dinheiro como um tirano; hoje o conheço como um cativo submisso. Por conseguinte devo ser mais velha do que o senhor que nunca foi tão pobre, como eu fui, nem tão rico como eu sou.

O Lemos olhava com pasmo essa moça que lhe falava com tão profunda lição do mundo e uma filosofia para ele desconhecida.

— Não valia a pena ter tanto dinheiro, continuou Aurélia, se ele não servisse para casar-me a meu gosto; ainda que para isto seja necessário gastar alguns miseráveis contos de réis.

— Aí que está a dificuldade, acudiu o Lemos que desde muito espreitava uma objeção. Bem sabe, que eu como tutor não posso dispendir um vintém sem autorização do juiz.

— O senhor não quer me entender, meu tutor, replicou a moça com um tênue assomo de impaciência. Sei disso, e sei também muitas cousas que ninguém imagina. Por exemplo: sei o dividendo das apólices, a taxa do juro, as cotações da praça, sei que faço uma conta de prêmios compostos com a justeza e exatidão de uma tábua de câmbio.

O Lemos estava tonto.

— E por último sei que tenho uma relação de tudo quanto possuía meu avô, escrita por seu próprio punho e que me foi dada por ele mesmo.

Desta vez o purpurino velhinho empalideceu, sintoma assustador em tão maciça e repleta carnadura, como a que lhe acolchoava as calcinhas emigradas e o fraque preto.

— Isto quer dizer que se eu tivesse um tutor que me contrariasse e caísse em meu desagrado, ao chegar à minha maioridade não lhe daria quitação, sem primeiro passar um exame nas contas de sua administração para o que felizmente não careço de advogado nem de guarda-livros. (ALENCAR, 1977b: p. 192)

Vê-se bem que a postura de Aurélia não se enquadra no perfil do que seria feminino, naquele mundo. Ela enfrenta os escolhos que se

lhe antepõem com o desembaraço de um bacharel, domina os indicadores econômicos com a exatidão de um economista, tem o conhecimento das molas mestras do jogo jurídico e, principalmente, uma ousadia de atuação que poucos homens saberiam ombrear. Ela se torna senhora absoluta de si mesma, dos seus bens e haveres e, em especial, do Lemos, tutor tutelado.

Num outro plano, ela revela uma habilidade política invejável, ao manobrar com as fraquezas do Lemos e ao colocá-lo contra a parede na perspectiva de uma futura auditoria de sua administração como tutor. O que a narrativa torna evidente é a quase necessária infidelidade dos tutores aos interesses de seus tutelados. Assumir uma tutoria, principalmente de uma mulher, era sinal verde para enriquecer-se às suas custas, uma vez que elas estavam socialmente desarmadas para conhecer e controlar o seu próprio capital, que terminava sendo alheio, migrando de mãos femininas para outras, mais hábeis e masculinas. Revelar o drama e a atuação de Aurélia neste caso é, ao mesmo tempo, denunciar o seu contrário como o habitual e o aceito. Assim, mesmo mantendo-se nos estritos limites dos interesses do sistema, o narrador de Alencar exerce seu poder de denúncia. E esta contradição é um dos encantos de sua atuação como romancista.

O preço, entretanto, de tal desembaraço de Aurélia é cobrado na própria superfície da narrativa.

Quem observasse Aurélia naquele momento, não deixaria de notar a nova fisionomia que tomara o seu belo semblante e que influiu em toda sua pessoa.

Era uma expressão fria, pausada, inflexível, que jaspeava sua beleza, dando-lhe quase a gelidez da estátua. Mas no lampejo de seus grandes olhos pardos brilhavam as irradiações da inteligência. Operava-se nela uma revolução. O princípio vital da mulher abandonava o seu foco natural, o coração, para concentrar-se no cérebro, onde residem as faculdades especulativas do homem.

Nessas ocasiões seu espírito adquiria tal lucidez que fazia correr um calafrio pela medula do Lemos, apesar do lombo maciço de que a natureza havia forrado no rolo velho e o tronco do sistema nervoso.

Era realmente para causar espanto aos estranhos e susto a um tutor, a perspicácia com que essa moça de dezoito anos apreciava as questões mais complicadas; o perfeito conhecimento que mostrava dos negócios, e a facilidade com que fazia muitas vezes de memória, qualquer operação aritmética por muito difícil e intrincada que fosse.

Não havia porém em Aurélia nem sombra do ridículo pedantismo de certas moças que, tendo colhido em leituras superficiais algumas noções vagas, se metem a tagarelar de tudo.

Bem a contrário, ela recitava sua experiência, de que só fazia uso, quando o exigiam seus próprios interesses. Fora daí ninguém lhe ouviu falar de negócios e emitir opinião acerca de cousas que não pertencessem à sua especialidade de moça solteira. (ALENCAR, 1977b: p. 191)



O fato de ela assumir uma função exclusivamente masculina, ingressando num espaço público vedado às mulheres, modifica sua expressão corporal e subjetiva. Há uma perda sensível de sua feminilidade, na exata proporção em que desloca seu ser do coração, “o caos do mundo moral”, para o cérebro, “onde residem as faculdades especulativas do homem”. Tal modulação da narrativa não se dá apenas nesta passagem, mas ao longo de toda a história. Enquanto é ela quem gere o capital e exerce o implacável domínio da casa, suas características femininas estarão sempre marcadas negativamente e as suas qualidades terão como traço comum a aspereza, a frialdade, a irritabilidade e a dureza.

Pode a mulher assumir o capital e, com ele, uma dose considerável de poder, mas pagará o caro preço de uma masculinização, não sexual, mas de comportamento, seguida de necessária infelicidade. Claro está que Aurélia, como personagem contraditória, abre brechas nesse edifício ideológico. De um lado seu envolvimento com os assuntos masculinos não tem a pedanteria que assume nas moças despreparadas e, por outro, só se lança a eles de maneira pragmática. Apenas na defesa legítima de seus interesses de detentora de uma imensa fortuna, ela ousa embrenhar-se por esse campo minado. Não é um simples exercício de afetação elegante, é a manifestação mais concreta possível da legítima defesa. Fora daí, em nada fere o decoro do comportamento relativo à sua especialidade de moça solteira. Que assim visto, define o celibato, na idade certa, como uma ocupação social, mais do que uma situação jurídica. As especialidades se aprendem; as situações jurídicas sofrem-se, mesmo sem delas se ter consciência.

Todo o enredo, daqui para a frente, estará marcado pelo fato de Aurélia haver assumido uma posição claramente masculina, na ordem econômica e jurídica, mantendo intocada a aparência social.

Já vimos, na cena que se segue ao casamento, que o tratamento deferido por Aurélia a Fernando não é exatamente o que se espera de uma noiva, na noite do casamento. Aquilo foi uma solenidade de tomada de posse e jamais um colóquio amoroso: ela comunicava que assumia o completo controle daquela empresa matrimonial, reservando ao marido um decorativo cargo de diretoria, despojado de qualquer poder de decisão.

E Posse é o título da terceira parte, que abrange os onze meses de vida em comum dentro do casamento, antes do desfecho, relatado em Resgate, quarta e última parte do livro.

A construção desta terceira parte está toda organizada sobre a inversão dos papéis sociais de marido e esposa, homem e mulher. Já na manhã seguinte à noite do casamento, ao tomarem o café, o narrador

coloca o espanto nos pensamentos de D. Firmina, observadora externa da cena teatralmente conduzida:

Nunca ela tinha revelado como nessa manhã, a graça do seu espírito e o brilho de sua imaginação. Também nunca o sorriso borbulhara de seus lábios tão florido; nem sua beleza se repassara daquelas efusões de contentamento.

Seixas se distraía a ouvi-la. Por tal modo embebeu-se ele no enlevo da gentil garrulice, que chegou a esquecer por momentos a triste posição em que o colocara a fatalidade junto dessa mulher.

Nas folgas que o apetite deixava à reflexão, D. Firmina admirava-se do desembaraço que mostrava a noiva da véspera, na qual melhor diria um casto enleio.

Mas já habituada à inversão que têm sofrido nossos costumes com a invasão das modas estrangeiras, assentou a viúva que o último chique de Paris devia ser esse de trocarem os noivos de papel, ficando ao fraque o recato feminino, enquanto a saia alardeava o despalante do leão.

“Efeitos da emancipação das mulheres!” pensava consigo. (ALENCAR, 1977b: p. 265)

A infelicidade do casal é coisa íntima da qual o mundo não pode tomar conhecimento. Sequer D. Firmina pode suspeitar que alguma coisa não caminha bem nessa guerra conjugal. Em cena pública, ainda que dentro do espaço privado da casa, hão de se comportar como um casal feliz e plenamente realizado. Aí Aurélia é feminina, linda, alegre e feliz. Fernando faz o seu papel de marido circunspecto, porém realizado. Tudo isto visa à manutenção de uma imagem que, se encobre agora um drama, depois suportará as cenas da redenção.

Seixas, de sua parte, vê o narrador transformar radicalmente, de um dia para o outro, a cadeia causal que o conduziu à situação atual. Não é mais a sua livre opção pelo matrimônio de conveniência, mas o fruto de uma fatalidade. Deixa de ser responsável conscientemente, para tornar-se a vítima dos desasos de um destino tão inexorável, quanto obscuro em suas origens.

Será D. Firmina o agente que evidencia o conflito organizador da narrativa, ao apontar, para nós leitores, a inversão de papéis que se publica na primeira manhã em comum. O fraque dominado pela saia, provavelmente moda francesa... O que não sabia ela é que o leão estava verdadeiramente manifestando a sua posse, a presa possuída recolhera-se ao recato inevitável. O que realmente impressiona aqui é que a aparência, que está manifestando um fenômeno real, só pode ser recebida e compreendida como uma mera inversão de superfície. Até porque aceitar a existência real dessa troca de papéis seria renunciar a um modelo de sociedade e a uma ética que o sustenta. Esta imagem, na verdade, explícita

uma prática social corrente na época, que demandaria um Machado de Assis, para ser finamente analisada: a dissimulação. Mas enquanto Alencar descreve-a como um jogo inocente de preservação de imagem, Machado estuda-a como um mecanismo social de reprodução do sistema.

Nessa mesma escala de representação, quer literária, quer da cena frente a D. Firmina, surge um diálogo, que marca com clareza o recurso ao hiper-realismo que carrega consigo uma ambigüidade extremamente irônica e inocente, a um só tempo:

Seixas tinha comido um bife com uma naca de pão; e bebera meio cálice do vinho que lhe ficava mais próximo, sem olhar o rótulo.

— Não almoçou! tornou a moça.

— A felicidade tira o apetite, observou Fernando a sorrir.

— Nesse caso eu devia jejuar, retorquiu Aurélia gracejando. É que em mim produz o efeito contrário; estava com uma fome devoradora.

— Nem por isso tem comido muito, acudiu D. Firmina.

— Prove desta lagosta. Está deliciosa, insistiu Aurélia.

— Ordena? perguntou Fernando prazenteiro, mas com uma inflexão particular na voz.

Aurélia trinou uma risada.

— Não sabia que as mulheres tinham direito de dar ordens aos maridos. Em todo o caso eu não usaria do meu poder para cousas tão insignificantes.

— Mostra que é generosa.

— As aparências enganam.

O torneio deste diálogo não desdizia do tom de nascente familiaridade, próprio de dois noivos felizes; mas havia entonações e relances d'olhos, que os estranhos não percebiam, e que eles sentiam pungir como alfinetes escondidos entre os rofos de cetim. (ALENCAR, 1977b: p. 265)

O que há, na realidade, é a superposição de duas cenas que, se são iguais na aparência, divergem profundamente na significação que possam ter para os seus atores e seus leitores. Para quem sabe o que se passara, para quem detém determinadas informações, a leitura da cena toma o rumo de uma cruel representação e de uma reprise do desacerto contratual anterior. Para os desinformados, como D. Firmina, a cena representa um jogo social divertido de dois pombinhos que se debicam por amor. Assim, Fernando e Aurélia estão representando apenas para D. Firmina; para nós, estão apenas mostrando o desempenho de que são capazes. E, no conjunto, estão reafirmando a dissimulação como o jogo obrigatório a que se hão de dedicar daí para a frente. A ironia de Aurélia é cortante e sua frase é a mais lapidar e transparente manifestação da real situação jurídica daquele enlace:

— Não sabia que as mulheres tinham direito de dar ordens aos maridos. Em todo o caso eu não usaria do meu poder para cousas tão

insignificantes.(ALENCAR, 1977b: p. 265)

Ao mesmo tempo em que debocha de quem os vê e, em especial, de Fernando, ao arrematar:

— As aparências enganam.(ALENCAR, 1977b: p. 265)

Apesar de tanta transparência, o narrador não resiste a reiterar, de forma absolutamente redundante, o juízo que tem sobre o diálogo decorrido, lançando mão, inclusive, de uma metáfora de corte e costura, tão a seu gosto...

No trato íntimo, entretanto, a agressão é mais explícita ainda, mas com a dose de ambigüidade transferida para o discurso do narrador:

Afinal a pêndula marcou dez horas. D. Firmina dobrou seus jorvais, e despediu-se.

Aurélia acompanhou-a lentamente como para certificar-se de que se afastava; depois do que cerrou a porta, deu duas voltas pela sala, e caminhou para o marido.

Seixas viu-a aproximar-se assombrado pela estranha expressão que animava o rosto da moça.

Era um sarcasmo cruel e lascivo o que transluzia com fulgor satânico da fisionomia e gesto dessa mulher.

Só faltava-lhe a coroa de pâmpanos sobre as tranças esparsas, e o tirsó na destra.

Em face do marido porém essa febre aplacou-se como por encanto; e surgiu outra vez do corpo da bacante em delírio a virgem casta e melindrosa.

Aurélia tinha na mão dois objetos semelhantes, envoltos um em papel branco, outro em papel de cor. Ofereceu o primeiro a Seixas; mas retraiu-se substituindo aquele pelo outro.

— Esta é minha, disse guardando o invólucro de papel branco.

Enquanto Seixas olhava o objeto que recebera, sem compreender o que isto significava, Aurélia fez-lhe com a cabeça uma saudação:

— Boa-noite.

E retirou-se.

#### IV

Fernando dirigiu-se a seu aposento com tanta precipitação que esqueceu-lhe o objeto fechado em sua mão; só deu por ele no toucador, ao cair-lhe no chão.

Abriu então o papel. Havia dentro uma chave; e presa à argola uma tira de papel com as seguintes palavras escritas por Aurélia: chave de seu quarto de dormir. (Itálico do autor) (ALENCAR, 1977b: p. 272-274)

O narrador se compraz em retratar uma Aurélia, em que se cruzam o anjo e o demônio, a virgem e a bacante, de forma a sugerir, ao que tudo indica, a oposição entre coração e razão. É uma vez que,

para ele, o coração é “o caos do mundo moral”, há que caracterizá-lo de forma negativa. Mas o que mais o compraz, sem dúvida, é a construção dessa imagem ambígua, e, mais que ambígua, bifronte. Ela é, ao mesmo tempo, a virgem casta e a bacante infrene. O que não deixa de traduzir uma imagem de mulher, no mínimo, ameaçadora. Ao falar do sarcasmo de Aurélia, que é uma atitude em si mesma agressiva, o narrador consegue incrustar nele os adjetivos cruel e lascivo. Que o sarcasmo seja cruel se compreende e tem lógica; agora a lascívia só pode vir aqui por conta de uma erotização conscientemente buscada e que combina perfeitamente com o fulgor satânico da fisionomia de Aurélia. Junte-se, agora, lascívia, satânico, cruel, bacante e delírio à expressão virgem casta e melindrosa e teremos a receita da ambigüidade buscada nos mínimos detalhes da tessitura narrativa. E a própria situação da personagem sugere isso. Ela casou-se e continua virgem. Vive um drama de dimensões trágicas, mas não deixa de ser mulher e de, ao que tudo indica, amar à loucura o homem que despreza. Ao par amor/ódio corresponde aqui a dupla desejo/castidade. E este será o motor que mantém o ritmo acelerado da história até o seu desfecho. A situação se desenrola de forma repetitiva e ascendente, encaminhando-se para o paroxismo.

É bastante sintomático, também, o gesto de Aurélia, cheio de duplicidade. Tem ela dois embrulhos na mão; um branco e um colorido. Claro está que a escolha da cor deveu-se à necessidade de distingui-los claramente. Um continha a chave do quarto de Fernando e o outro, consequentemente, a do quarto de Aurélia. Este era o branco; o outro, colorido. Sua hesitação tem um detalhe teatral — gênero em que Alencar foi mestre — que não escapa a um olhar atento. Ela podia oferecer qualquer das chaves, mas consequências daí advindas mudariam os rumos da narrativa. A sua chave, não por acaso o pacote branco, foi a que ela primeiro ofereceu a Fernando, para em seguida arrepender-se e trocá-la pela outra. Ele fica finalmente com o colorido que contém a chave de seu quarto de solteiro (ou de homem separado?). A teatralidade do gesto reside na presença das duas chaves em cena. Se fosse uma decisão prévia e definitiva, não haveria necessidade dos dois pacotes ou da indecisão na hora da entrega. Dar-lhe uma chave e, depois, trocá-la constrói para a narrativa uma bifurcação que aponta para caminhos distintos. A chave do pacote branco poderia significar, por exemplo, chave do nosso quarto de dormir. E este recurso de fazer presentes duas possibilidades a cada momento é que cria o clima de tensão e “suspense” permanentes nessa história. Aurélia quer e não quer consumir seu casamento. Acontece que ela ama um Fernando ideal e tem horror do homem real em que ele se transformou. A esperança de que ele se recupere do ponto de vista moral agita-se no fundo de seus desejos e serve também de combustível ao motor dos acontecimentos.

Tal movimento encontra ressonância na reação de Fernando, depois de descobrir o que continha o seu pacote colorido:

— Meu Deus! exclamou o mancebo comprimindo o crânio entre as palmas das mãos. Que me quer esta mulher? Não me acha ainda bastante humilhado e abatido? Está se saciando na vingança! Oh! ela tem o instinto da perversidade. Sabe que a ofensa grosseira, ou caleja a alma, se é infame, ou a indigna se ainda resta algum brio. Mas esse insulto cortês cheio de atenção e delicadezas, que são outros tantos escárnios; essa ostentação de generosidade com que a todo o momento se está cevando o mais soberano desprezo; flagelação cruel infligida no meio de sorrisos e com distinção que o mundo inveja; como este, é que não há outro suplício para a alma que se não perdeu de todo. Por que não sou eu o que ela pensa, um mísero abandonado da honra, e dos nobres estímulos do homem de bem? Acharia então com quem lutar!

Seixas vergou a cabeça ao peso dessa reflexão.

— A força da resignação, essa porém hei de tê-la. Não me abandonará, por mais cruel que seja a provação. (ALENCAR, 1977b: p. 274)

É o começo de uma revolução moral que, logo, logo, começa a mostrar seus resultados e a que o narrador não deixa de dar a sua contribuição:

Grande foi pois a surpresa que produziu a assiduidade de Seixas na repartição. Entrava pontualmente às 9 horas da manhã e saía às 3 da tarde; todo esse tempo dedicava-o ao trabalho: apesar das contínuas tentações dos companheiros, não consumia, como costumava outrora, a maior parte dele na palestra e no fumatório.

— Olha, Seixas, que isto é meio de vida e não de morte! dizia-lhe um camarada, repetindo pela vigésima vez esta banalidade.

— Vivi muito anos à custa do Estado, meu amigo; é justo que também ele viva um tanto à minha custa.

Outra mudança notava-se em Seixas. Era a gravidade que sem desvanecer a afabilidade de suas maneiras sempre distintas, imprimia-lhes mais nobreza e elevação. Ainda seus lábios se ornavam de um sorriso freqüente; mas esse trazia o reflexo da meditação e não era como dantes um sestro de galanteria.

O casamento é geralmente considerado como a iniciação do mancebo na realidade da vida. Ele prepara a família, a maior e mais séria de todas as responsabilidades. Atualmente esse ato solene tem perdido muito de sua importância; indivíduo há que se casa com a mesma consciência e serenidade, com que o viajante aposenta-se em uma hospedaria. (ALENCAR, 1977b: p. 275)

Há aqui dois planos distintos de discurso. Um, em que o narrador refere-se aos fatos que está narrando, e outro, em que, deles se afastando, dirige-se diretamente ao leitor para tecer considerações de ordem moral. Nota-se, neste último, o uso do presente do indicativo que marca a relação entre escritor e leitor: é algo que ocorre no momento da escrita e,

em consequência, da leitura. Já o outro plano, que se serve dos verbos no pretérito imperfeito — o tempo por excelência da narrativa —, refere-se a acontecimentos desenrolados em outra dimensão temporal, indicia fatos já ocorridos, real ou imaginariamente, e anteriores ao momento da escrita. Tais interferências no âmbito da história narrada constituem recurso fundamental do jogo ideológico nessa forma literária. O que ocorre às personagens, ocorre no plano da narrativa e tem a sua validade restrita a esse universo delimitado no tempo e no espaço. Quando porém o narrador, baseado em tais fatos, deles extrai conclusões morais e/ou políticas, o campo de sua validade se amplia consideravelmente. Passam a ter a aparência discursiva de verdades estabelecidas e inquestionáveis, que têm validade não mais apenas no universo ficcional narrado, mas aplicam-se igualmente ao universo do autor e do leitor, se o narrador não cuida de relativizá-las.

No exemplo citado, as considerações a respeito do casamento assumem o ar de um questionamento que se desdobra sobre a sociedade contemporânea a José de Alencar. E é curioso que, de um casamento ainda não consumado, ele chegue aos cuidados relativos à transitoriedade com que os indivíduos encaram a instituição. Fica evidente que, já naquele tempo, o casamento passara a ser visto como instituição — e não como sacramento — e que estava, portanto, sujeito à discussão e, mesmo, à dissolução. O tom de velada censura de Alencar vai situá-lo entre os que não vêem com simpatia tal processo de dessacralização.

No plano da narrativa, propriamente dito, observa-se o Seixas em processo de assunção de um novo perfil ético e de um comportamento mais grave e maduro. Se ele vivera do Estado, agora pretende fazê-lo viver de seu trabalho. Não estaria aí uma metáfora adequada aos projetos futuros de Fernando, dentro do casamento? Um indício de que, daí por diante, tentaria viver de seu próprio trabalho e não da riqueza alheia? Mas a gravidade aponta, também, para um outro padrão: o da respeitabilidade. Este era um ornato indispensável aos homens de bem, com o qual marcavam a sua diferença relativamente aos jovens solteiros. Na verdade, para os costumes e para a época, tal e como nos revela a ficção do tempo, os jovens não eram considerados homens. Ou melhor, ainda não eram homens, preparavam-se para sê-lo e um dos quesitos importantes de tal passagem era, exatamente, o casamento.

Em Seixas tal mudança reflete-se, inclusive, no seu sorriso, onde o narrador é capaz de captar traços distintivos que criam uma fronteira entre o que é galanteria e o que é meditação. O homem sério, quando sorri, medita; o jovem, faz um galanteio. Esta oposição irá gradativamente construindo uma outra personagem que não será nem o primeiro Seixas,

irresponsável e venal, nem o de agora. Mas um terceiro que, em sua síntese, manterá as virtudes do primeiro e a consciência do segundo. Perderá os defeitos dos dois, num processo de depuração em que a dialética não será dos opostos, mas dos idênticos.

A mudança que se havia operado na pessoa do Seixas depois de seu casamento, fez-se igualmente sentir em sua elegância. Não mareou-se a fina distinção de suas maneiras e o apuro do traje; mas a faceirice que outrora cintilava nele, essa desvanecera-se.

Sua roupa tinha o mesmo corte irrepreensível, mas já não afetava os requintes da moda; a fazenda era superior, porém de cores modestas. Já não se viam em seu vestuário os vivos matizes e a artística combinação de cores.

Aurélia notou não só essa alteração, que dava um tom varonil à elegância de Seixas, como outra particularidade, que ainda mais excitou-lhe a observação. Dos objetos que faziam parte do enxoval por ela oferecido, não se lembrava de ter visto um só usado pelo marido. (ALENCAR, 1977b: p. 277)

O que o discurso do narrador aí sublinha é a passagem da juvenilidade à varonilidade; o frescor, o colorido, a faceirice dão lugar à compenetração, à discrição e à seriedade. Ele ingressa, definitivamente, no rol dos homens sérios. Sem permitir-se uma queda de padrão, ele opta por uma postura mais modesta e grave. E, indício de suas transformações íntimas, ele jamais usa nada do enxoval oferecido pela noiva. Esta oferta, generosa que fosse, marcava a inversão de papéis por nós já assinalada. E função masculina do pai oferecer um enxoval para a noiva. O enxoval dela é composto, principalmente, de peças de cama e mesa para o novo lar. O do homem, por ele comprado, é constituído de roupas novas para seu uso pessoal. Aurélia, entre outras, havia chamado a si a tarefa de comprar o enxoval de Fernando, ademais de prover sozinha ao seu próprio e o da casa, desempenhando assim funções claramente pertencentes ao espaço masculino.

Ele, ao não fazer uso desse dote, marca uma posição na sua trajetória de recolocar as coisas em seu devido lugar, na perspectiva da ordem vigente. Ou seja, Fernando tem que assumir a função masculina, como condição fundamental para o reequilíbrio desse mundo avariado.

— A senhora pretende também que não comprou um marido qualquer, e sim um marido elegante, de boa sociedade e de maneiras distintas. Fazendo violência à minha modéstia, concordo. Tudo quanto for preciso para favorecer essa vaidade de mulher rica, eu o farei e o tenho feito. Salvas algumas modificações ligeiras, que a idade vai trazendo, sou o mesmo que era quando recebi sua proposta por intermédio do Lemos. Estarei enganado?

Aurélia respondeu com um gesto de suprema indiferença.



— Já vê que sou exato e escrupuloso na execução do contrato. Conceda-me ao menos esse mérito. Vendi-lhe um marido; tem-no à sua disposição, como dona e senhora que é. O que porém não lhe vendi foi minha alma, meu caráter, a minha individualidade; porque essa não é dado ao homem alheá-la de si, e a senhora sabia perfeitamente que não podia jamais adquiri-la a preço d'ouro.

— A preço de que então?

— A nenhum preço, está visto, desde que dinheiro não bastava. Se me der o capricho para fingir-me sóbrio, econômico, trabalhador, estou em meu pleno direito; e ninguém pode proibir-me esta hipocrisia, nem impor-me certas prendas sociais, e obrigar-me a ser à força um glutão, um dissipador e um indolente. (ALENCAR, 1977b: p. 280-281)

O diálogo expõe um outro Fernando. Dono de si, argumenta e impõe, define e determina. Com a habilidade de um jurista, segmenta o objeto do contrato em duas realidades distintas e delimita a área sobre a qual Aurélia detém o poder, reservando-se a individualidade e a subjetividade. É uma forma, entre outras, de assumir a função masculina dentro do casamento. Reduzindo o poder da mulher, ela a reduz também enquanto senhora. Sua área de atuação encontra agora barreiras infranqueáveis. Por outro lado, não deixa de ser curioso que a sua renúncia se dê em consonância com as regras básicas de uma economia capitalista. Ele renuncia exatamente ao desperdício, seja ele de alimentação, de capital ou de trabalho. Se não se torna um avaro, torna-se um acumulador. Por vias indiretas e traversas, ele está assim assumindo a função de preservar e multiplicar o capital, que ainda está nas mãos de Aurélia.

Tal movimento de transformação acompanha-se de outro, que lhe é diretamente proporcional. É a reaproximação, lenta e penosa, do homem e da mulher que o casamento de conveniência separara tão completamente.

Esta reaproximação produz sensíveis modificações em Aurélia. O próprio narrador não sabe muito bem como conduzir-se:

Sucedem-se no procedimento de Aurélia atos inexplicáveis e tão contraditórios, que derrotam a perspicácia do mais profundo fisiologista.

Convencido de que também o coração tem uma lógica, embora diferente da que rege o espírito, bem desejara o narrador deste episódio perscrutar a razão dos singulares movimentos que se produzem n'alma de Aurélia

Como porém não foi dotado com a lucidez precisa para o estudo dos fenômenos psicológicos, limita-se a referir o que sabe, deixando à sagacidade de cada um atinar com a verdadeira causa de impulsos tão encontrados. (ALENCAR, 1977b: p. 289)

Há seguramente aí uma pequena armadilha. Alencar esmera-se em descrições de comportamentos com a mestria que lhe conhecemos

e produziu cenas verdadeiramente antológicas. Aqui, com uma falsa modéstia que a ninguém engana, abre mão dessa prerrogativa e deixa ao alvedrio do leitor as conclusões possíveis. Logo ele que sempre cuidou, minuciosamente, de cercar seus textos de notas e explicações, de forma a limitar ao máximo as interpretações pessoais de seus leitores! O que sucede aqui é outra coisa. Vai-se entrar, agora, no terreno perigoso e escorregadio de uma paixão sensual que já vinha latente nas páginas anteriores. Como vai nosso narrador abordar o caos do mundo moral que é a vida afetiva? Ele chega a admitir que o coração tem uma lógica, como, em Shakespeare, a loucura de Hamlet tem lá o seu método. Mas de que lógica se trata, se comanda ações inexplicáveis pela ótica racional, oficialmente aceita pelo sistema? Não pode ser outra coisa que aquilo de que não se pode falar: a sexualidade. A paixão de Aurélia vai explodir, distribuindo estilhaços para todos os lados e salpicando o imaculado tecido das boas maneiras admitidas em sociedade. Claro está que a narrativa se comportará de tal forma que, na sua superfície, nenhuma ação condenável venha a se ver publicada. Mas, nas entrelinhas e nos subterrâneos do texto, lateja uma carga erótica extremamente forte. E isto faz com que esta narrativa, na aparência tão casta, adquira uma coloração sensual tão evidente.

A passagem a que me refiro antecede um novo movimento de flashback. Nele se vão repassar todos os acontecimentos íntimos da vida de Aurélia, desde a noite do casamento. O que aí se percebe é o crescimento incontrolado da paixão já existente, paralelo ao desmoronamento das razões de ordem moral que a afastam do marido. Ela o tortura com sua ironia e seu sarcasmo, sempre que pode. Tem prazer nisso, ao mesmo tempo que sabe que se tortura a si mesma. É uma forma de purgação muito evidente. Se há um pecado, o caminho é sempre o do purgatório. E ambos pecaram contra a lei do amor; pois se ele se vendeu, ela o comprou. Mas, ao mesmo tempo, o pecado é mais formal que essencial. Pois ambos se gostam e muito e, na verdade, casaram também por amor. Seixas vendeu-se sem saber a quem, é evidente. Mas, ao conhecer quem era a noiva, redime-se, frente a si mesmo, da vilania cometida. Afinal vai juntar ao útil, o que lhe era agradabilíssimo. Casará com a mulher que sempre amou, mas com quem não tinha a coragem de compartilhar uma existência pobre e medíocre. Renunciara ao amor, para assumir a carreira de marido. Agora podia segui-la, recuperando a dimensão amorosa. Assim pensava, quando casou e até a noite fatídica da revelação. Aurélia, de sua parte, nunca deixou de amá-lo, ainda que na dimensão do ideal que lhe havia construído. Mas um ideal que não se descola nunca do homem real que o suporta, como uma palavra de um significado.

Na comum convivência de onze meses, tecidos dia a dia com

as mútuas agressões, elegantes e distintas, como cabe a duas pessoas da sociedade, eles constroem o seu purgatório particular, em que um é o algoz do outro. Mas, ao mesmo tempo, a convivência, queiram-no ou não, termina produzindo conhecimento e aproximação. E cada um começa a descobrir no outro, agora idealizado ao contrário — na dimensão do mal —, qualidades suspeitadas e desejadas: Fernando mantendo o que lhe resta de integridade, com todas as armas de que dispõe, e Aurélia revelando, por trás das doídas agressões, um sentimento amoroso indisfarçável.

Não a abandonou o pensamento da vingança; mas o desabrimento e a ira excitados pela indignação da véspera, revestiram a forma cortês e o tom delicado, que raro e só em um instante de violento abalo desamparam as pessoas de fina educação.

Nas alternativas desse desejo de vingança amiúdo contrariado pelos generosos impulsos de sua alma, se escoara o primeiro mês depois do casamento.

Se abandonando-se à irritação íntima que exacerbava-lhe o espírito, deleitava-se em flagelar com o seu implacável sarcasmo a dignidade do marido; quando recolhia-se depois de uma cena destas, era para desafogar o pranto e soluços que intumesciam-lhe o seio. Então reconhecia que a vítima de sua ira não fora o homem a quem detestava, mas seu próprio coração, que havia adorado esse ente indigno de tão santo afeto.

Se fatigada desse constante orgasmo d'alma, sempre crispada pelo escárnio, restituía-se insensivelmente à sua índole meiga, as relações com o marido tomavam uma expressão afetuosa; de repente a invadia um gelo mortal, e ela estremecia espavorida com a idéia de pertencer a semelhante homem. (ALENCAR, 1977b: p. 291)

A agressão cortês é a fórmula encontrada pelo narrador para marcar o comportamento de elite e estabelecer uma diferença em relação às pessoas comuns. É na verdade um espetáculo ridículo duas pessoas a se vergastarem, mantendo o tom polido e a gentileza das palavras. Isto apenas realça que a dissimulação é componente essencial das relações sociais, nesse nível da hierarquia. E ela comanda os comportamentos, deixando fluir, em outro nível, a paixão que a anima. E a ambigüidade dos sentimentos de Aurélia, que a martirizam, encaminha a solução final.

Mais curioso e digno de registro é o emprego, ao que eu saiba único em Alencar, da palavra orgasmo. Deve ter saltado para dentro do texto por algumas das muitas fissuras que ele sofre pelas pressões dos conflitos que lhe servem de alicerces. Entra no texto, mas pela porta da metáfora, aliás extremamente sugestiva. Orgasmo d'alma é expressão que consegue reunir algo que a narrativa se esforçara, o tempo todo, em separar: corpo e alma, sentimento e desejo, céu e terra.

Muitas armadilhas põe o discurso para o seu enunciador...

Essa paixão que aflora a cada passo desemboca em outro tipo de manifestação:

Decorreram meses. De repente, sem causa conhecida, com o contraste e o improviso que tinham as resoluções dessa mulher singular, operou-se uma revolução na casa das Laranjeiras, e na existência de seus moradores. Saiu Aurélia do isolamento a que se condenara durante tanto tempo, mas para lançar-se no outro extremo. Mostrava pelos divertimentos uma sofreguidão que nunca tivera, nem mesmo em solteira. Entrou a frequentar de novo a sociedade, mas com furor e sem repouso.

Os teatro e os bailes não lhe bastavam; as noites em que não tinha convite, ou não havia espetáculo, improvisava uma partida que em animação e alegria, não invejava as mais lindas funções da Corte. Tinha a arte de reunir em sua casa as formosuras fluminenses. Gostava de rodear-se dessa corte de belezas.

Os dias, destinava-os para as visitas da Rua do Ouvidor, e os piqueniques no Jardim ou Tijuca. Lembrou-se de fazer da Praia de Botafogo um passeio, à semelhança do Bois de Boulogne em Paris, do Prater em Viena, e do Hyde-Park em Londres. Durante alguns dias ela e algumas amigas percorriam de carro aberto, por volta de quatro horas, a extensa curva da pitoresca enseada, espairecendo a vista pelo panorama encantador, e respirando a fresca viração do mar.

.....  
Esta ânsia de festas e distrações sucedendo a uma inexplicável apatia e recolhimento, faria desconfiar que Aurélia buscava na sociedade, não o prazer, mas talvez o esquecimento. Porventura tentava aturdir o espírito, e arrancá-lo por este modo às cismas e enlevos em que se engolfara por tantos dias?

— Deve estranhar esta febre de divertimentos? disse ela ao marido. É uma febre, é; mas não tem perigo. Quero que o mundo me julgue feliz. O orgulho de ser invejada, talvez me console da humilhação de nunca ter sido amada. Ao menos gozarei de um aparato de ventura. No fim de contas, o que é tudo neste mundo senão uma ilusão, para não dizer uma mentira? Assim desculpe se o incomodo, tirando-o de seus hábitos para acompanhar-me. Há de reconhecer que mereço esta compensação. (ALENCAR, 1977b: p. 300)

Alencar consegue ver tudo na agitação de Aurélia, menos a causa mais provável. Para evitar uma explosão afetiva, buscava uma válvula de escape. Esgotava suas energias no espaço público, para não canalizá-las para os conflitos íntimos. Era o prenúncio do paroxismo da crise. Aí, na sua corte privada, que rivaliza com a outra grafada com maiúscula, ela reafirma sua supremacia e exerce um poder que, por outro lado, lhe escapa. E inova, de forma pouco criativa, é verdade, a alienação de nossas classes aristocráticas. Vivendo no Brasil, sentiam-se na Europa. Não poderia Aurélia passear por Botafogo, desfrutando das belezas de Botafogo? Não! Era necessário sentir-se em Paris, ou Viena, ou Londres. Pátrias naturais das pessoas de bom gosto, perdidas nessa cidade provinciana, num mundo

periférico. Mas Aurélia nisto não inova, apenas encontra nova forma de exprimir um sentimento arraigado. Por acaso, não se vestia, essa elite, nos moldes europeus num clima tropical? Não se cobria de tecidos de lã, no calor do Rio de Janeiro? Não suspirava pela cultura de lá, sentindo-se estrangeira em seu próprio país?

Essa febre permite-lhe, também, revelar ao marido a enorme carência que a consumia. Se o acusa, revela-se sentida. Se lhe confia o segredo, confessa-lhe o sentimento. E, de contrapeso, o narrador coloca-lhe na boca reflexões de caráter moral sobre a falsidade intrínseca do mundo. A ser coerente, ela deveria amoldar-se ao contexto que a cercava e viver na medida das possibilidades que o meio lhe ofertava. Mas isso seria renunciar ao idealismo que o romance sustenta até sua última página. Afinal ela é uma mulher que resiste a todas as tentações, como já o afirmara o narrador no pórtico do livro.

Tal febre antecede, de imediato, a quarta e última parte da narrativa: Resgate. Título mercantil que faz prever a renúncia ao contrato mediante indenização.

E tampouco é ocasional que esta parte comece referindo-se a um baile em São Clemente. Pois é o clima de baile que há de imprimir o ritmo ao final do livro. Não só pela atmosfera erótica do salão, como pelo crescendo alucinante da valsa. Tudo aqui converge para o centro dinâmico do final: a aproximação e a reconciliação do casal.

Há ensaios de vários tipos; há tímidos tateamentos; há negações e dribles de toda espécie. Tudo visando a criar a tensão necessária ao desenlace longamente preparado.

À saída do baile, Aurélia trata de seduzir o marido o mais que pode e permite-se mesmo cenas de proximidade física, quer no carro que os conduz, quer ao pedir-lhe que a leve aos seus aposentos.

Derreou-se então pelas almofadas; a pouco e pouco, descaído-lhe ao balanço do carro o corpo lânguido de sono, sua cabeça foi repousar no braço do marido; e seu hálito perfumado banhava as faces de Seixas, que sentia a doce impressão daquele talhe sedutor. Era como se respirasse e haurisse a sua beleza.

Fernando não sabia que fizesse. Às vezes queria esquecer tudo, para só lembrar-se que era marido dessa mulher que tinha nos braços.

.....  
Chegados à saleta, onde costumavam despedir-se, Aurélia dirigiu-se para o toucador. Na porta, Fernando parou.

— Leve-me que eu não posso comigo, disse Aurélia atraindo-o a si brandamente.

O marido levou-a ao divã onde ela deixou-se cair prostrada de

fadiga ou de sono. Não tendo soltado logo o braço do Seixas, este reclinou-se para acompanhar-lhe o movimento, e achou-se debruçado para ela.

Aurélia conchegou as roupas, fazendo lugar à beira do divã, e acenando com a mão ao marido que se sentasse. Entretanto, com a cabeça atirada sobre o recosto de veludo, o colo nu debuxava sobre o fundo azul um primor de estatuária cinzelado no mais fino mármore de Paros.

Seixas desviou os olhos, como se visse diante de si um abismo. Sentia a fascinação e reconhecia que faltavam-lhe as forças para escapar à vertigem.

— Até amanhã? disse ele hesitando.

— Veja se não tenho febre!

Aurélia procurou a mão do marido e encostou-a na testa. Debruçando-se para ela com esse movimento, Seixas roçara com o braço o contorno de um seio palpitante. A moça estremeceu como se a percutisse uma vibração íntima, e apertou com uma crispação nervosa a mão do marido que ela conservara na sua.

— Aurélia, balbuciou Fernando, que a pouco e pouco resvalara do divã, e estava de joelhos, buscando os olhos da mulher.

Ela ergueu de leve a cabeça, para vazar no semblante do marido a luz dos olhos, e sorriu. Que sorriso! Uma voragem onde submergiam-se a razão, a dignidade, a virtude, todas essas arrogâncias do homem. (ALENCAR, 1977b: p. 303-304)

A sedução é evidente. Manifesta-se com uma linguagem exclusivamente corporal e não se permite aflorar na palavra das personagens. Os diálogos são perpassados pela duplicidade e tensionados pelo erotismo mal recalcado, mas não chegam jamais a explicitar o que quer que seja. É um limite, até aqui, infranqueável. Mas os movimentos de aproximação, todos comandados por Aurélia, revelam que é ela quem detém o poder de iniciativa. Segue sendo a Senhora e isto fará naufragar a consumação que a passagem indicia tão claramente. Não será ainda dessa vez...

Mas duas coisas chamam aqui a atenção. Primeiro, mesmo sendo uma cena de alta voltagem erótica, o narrador não foge, ao falar do corpo de Aurélia, da metáfora da estatuária, com o que a marmoriza, em todas as ressonâncias que a palavra aceita. É um movimento discursivo que afasta aquilo que está, contraditoriamente, a aproximar. É a força do interdito soterrando o movimento transgressor que a escrita ensaia, ainda que com mãos tímidas. Outra coisa, a imagem do abismo só se revela para o olhar masculino. Em nenhum momento ele abre suas fauces famintas para Aurélia. Ao contrário, o abismo é ela mesma. E, mais ainda, nele submergem as qualidades masculinas da razão, da dignidade e da virtude. Mais uma vez, a mulher é retratada na dimensão de Eva. Alencar insiste na imagem que a mulher é toda ela coração e que este é o caos do mundo moral. Aqui temos um exemplo plástico e fortíssimo a sustentar tal tese. É a razão de Fernando, é a dignidade de Fernando e é a virtude de Fernando

que serão tragados pela vertigem do abismo em que se transformou a doce Aurélia. E o que não acontece, não acontece porque Fernando vacila e hesita, defende-se do abismo e sustenta as virtudes masculinas. Neste sentido, seu movimento para a retomada do poder masculino recebe aqui o complemento de uma jogada de mestre, ainda que inconsciente e movida mais pelo temor do que pela ousadia.

Ela rebate com um movimento irrepreensível no campo da estratégia amorosa:

— Não me engana? Ama-me enfim? perguntou ela com meiguice.

— Ainda não me acredita?

— Venceu então o impossível?

— Fui vencido por ele.

— Essa felicidade não a tenho eu!... exclamou a moça erguendo-se do divã, e caminhando pela sala com o passo frouxo e a cabeça baixa.

Fernando que a seguia com o olhar surpreso, viu-a aproximar-se de um quadro colocado sobre um estrado e contra a parede fronteira.

A cortina azul do dossel correu; à luz do gás que batia em cheio desse lado, destacou-se do fundo no painel o retrato em vulto inteiro de um elegante cavalheiro.

Era o seu retrato; mas do mancebo que fora dous anos antes, com o toque de suprema elegância que ele ainda conservava, e com o sorriso inefável que se apagara sob a expressão grave e melancólica do marido de Aurélia.

— O homem que eu amei tem as suas feições; a mesma elegância, a mesma nobreza de porte. Mas o que não tem é sua alma, que eu guardo aqui em meu seio e que sinto palpar dentro de mim, e possuir-me, quando ele me olha.

Aurélia fitou o retrato com delícia. Arrebatada pela veemência do afeto que intumescia-lhe o seio, pousou nos lábios frios e mortos da imagem um beijo fêrvido, pujante, impetuoso; um desses beijos exuberantes que são verdadeiras explosões da alma irrupta pelo fogo de uma paixão subterrânea, longamente recalcada.

Seixas estava atônito. Sentindo-se ludíbrio dessa mulher, que o subjugava a seu pesar, escutava-lhe as palavras, observava-lhe os movimentos e não a compreendia. Chamava a si a razão, e esta fugia-lhe, deixando-o extático.

Aurélia acabava de voltar-se para ele, soberba de volúpia, fremente de amor, com os olhos em chamas, os lábios túrgidos, e o seio pulando aos ímpetos da paixão:

— Por que meu coração que vibra assim diante dessa imagem, fica frio junto a si? Por que seu olhar não penetra nele, como o raio desta pupila imóvel? Por que o toque de sua mão não comunica à minha esta chama que me embriaga como um néctar? (ALENCAR, 1977b: p. 305-306)

Quando a paixão emerge à superfície do discurso, surge na forma de interrogação e, portanto, de cobrança. Ela faz Fernando dobrar-

-se, mais uma vez, para dizer-lhe que ela não o fará. Derrubando-o, reassume seu poder incontestável. E, para mostrar-lhe plasticamente sua impossibilidade, fá-lo sofrer a humilhante comparação com seu próprio retrato. O retrato é fiel, mas é também histórico. Ali está Fernando, antes da queda. E esta diferença lhe é fatal. Se em tudo a estampa parece a mesma, a alma é distinta. O retrato mostra Fernando, tal e como o olhar de Aurélia o constrói. É no discurso dela que se diz que o original discorda da imagem; e é também no seu discurso que Fernando surge despojado de seus defeitos. Acontece que um abismo separa o ideal do real e Aurélia não se conforma com isso. Quer porque quer que seu marido seja igual ao Fernando Seixas que ela se construiu. Entre um e outro, sua opção é clara e apaixonada. E seu arrebatamento tem algo de fático e de necrófilo que nos choca: “pousou nos lábios frios e mortos da imagem um beijo férvido, pujante, impetuoso”. Só consegue entregar-se inteiramente à imagem do marido e à imagem de um Fernando morto. É talvez esta uma das cenas mais tórridas do romance, em que ela beija, e se entrega a um beijo exuberante, férvido, pujante, impetuoso... Surge-nos uma Aurélia soberba de volúpia, fremente de amor, olhos em chamas, lábios túrgidos e com o seio pulando aos ímpetos da paixão. Que mais faltaria para uma imagem sexualizada e sumamente erótica da personagem? Creio que nada que não seja a consumação do encontro amoroso. Que, entretanto, não se dá... E não se dá porque esta Aurélia é o contrário da mulher frígida, nesse imaginário, sinônimo de mulher honesta. É uma Aurélia fática que nos surge diante dos olhos; é uma mulher com “os lábios túrgidos, e o seio pulando aos ímpetos da paixão”. Nesta cena existe uma nova inversão de papéis. Aqui é a mulher a portadora do desejo e o homem quem surge marmorizado pela frigidez. Mesmo que este homem seja um duplo pintado numa tela, a significação torna-se evidente:

Aurélia fitou o retrato com delícia. Arrebatada pela veemência do afeto que **intumescia**-lhe o seio, pousou nos lábios frios e mortos da imagem um beijo férvido, pujante, impetuoso; um desses beijos exuberantes que são verdadeiras explosões da alma irrupta pelo fogo de uma paixão subterrânea, longamente recalçada. (grifo meu). (ALENCAR, 1977b: p. 305)

Tal imagem termina por construir uma Aurélia que se faz portadora de caracteres nitidamente masculinos, o que, de si mesmo, impede a consumação do ato amoroso. E ela coloca-se, além disso, numa situação adúltera, ao beijar diante do marido a imagem de outro homem.

A entrega continua, enfim, sendo simbólica. O Fernando do retrato dorme em seu quarto e é a ele que se entrega essa fêmea sedenta de paixão.

E, depois disso tudo, vibra um discurso áspero e cortante,



em que afirma com as palavras o que o seu gesto corporal previamente desmentira. Depois de sentir o toque e a presença de Fernando, na cena do divã, imediatamente anterior a essa, afirma ficar fria diante dele, nada sentir através de suas mãos, não se embriagar com os seus olhos. É preciso que o diálogo salve o que o corpo quase deitara a perder. Não era ainda a hora e muito menos o local.

Este jogo há de se repetir, em várias passagens dessa parte da narrativa. Sempre com ritmo crescente, com a única variação de que cada vez é um dos parceiros a impedir que a aproximação se consuma. A cena da valsa, antológica em nossa literatura, é um exemplo acabado disso. Nessa cena, a dança aproxima-os e erotiza-os, levando Aurélia a um desmaio. Seixas leva-a, diante de todos e como marido que era, para seus aposentos. Repete-se a cena do divã e repete-se a recusa final. Desta vez é Fernando quem a agride motivado por uma lembrança qualquer que lhe poderia parecer desdenhosa. A tensão entre eles existente não permite que a aproximação se consuma. Tudo é motivo para impedi-la. Voltando ela do desmaio, o narrador intromete-se nos seus pensamentos:

Afigurava-se a Aurélia que achara enfim a encarnação de seu ideal, o homem a quem adorava, e cuja sombra a tinha cruelmente escarnecido até aquele instante, esvanecendo-se quando ela julgava tê-lo diante dos olhos.

Agora que o achara, que ele aí estava perto dela, que tomara posse de sua vida, parecia-lhe no desvario de sua alucinação que o queriam disputar-lhe, arrancando-o de seus braços, e deixando-a outra vez na viuvez em que se estava consumindo.

— Não!... Não quero!... exclamou com veemência.

Continuavam a bater.

— Podem abrir, Aurélia, e surpreender-nos!

Estas palavras do marido, ou antes o receio que as ditava, provocaram em Aurélia um assomo ainda mais impetuoso.

— Que me importa a mim a opinião dessa gente?... Que me importa esse mundo, que separou-nos! Eu o desprezo. Mas não consentirei que me roube meu marido, não! Tu me pertences, Fernando; és meu, meu só, comprei-te, oh! sim, comprei-te muito caro...

Fernando erguera-se como impelido por violenta distensão de uma mola e tão alheio de si que não ouviu o fim da frase:

— Pois foi ao preço de minhas lágrimas e das ilusões de minha vida, concluiu a moça, que ao movimento de Seixas soerguera-se também suspensa pela cadeia com que lhe cingia o pescoço. (ALENCAR, 1977b: p. 320)

A cada volta dessa espiral alucinante, cresce o sentimento e a identificação, acrescenta-se a paixão e o desejo. Mas o interdito que os separa não deixa de funcionar a cada instante. E bastou Aurélia empregar o verbo comprar, mesmo em sentido figurado, para que tudo voltasse à estaca zero. E a maldição do contrato que os une a mesma que os separa.

Esse mediador ilegítimo da relação, enquanto estiver presente, impedirá a consumação do casamento.

É necessário então removê-lo, para que a estrada real da conciliação possa ser palmilhada sem outros móveis que a pura emanção do sentimento.

Um *deus ex machina* é chamado a intervir no curso das ações e endireitar o destino de suas personagens. Fernando recebeu de dote 100:000\$000. Como lhe haviam adiantado 20:000\$000, que devia à poupança da família e que serviriam de dote à sua irmã caçula, recebeu no dia do casamento um cheque de 80:000\$000. Este ele não o descontou nunca, mas faltavam-lhe os 20 contos já gastos para integralizar o preço de sua liberdade, convencido que estava que de tal casamento nada mais poderia esperar.

Quando solteiro, chefe de gabinete de um ministro, associara-se a um especulador da praça visando à obtenção de um privilégio de mineração. Conseguiu-o junto ao Ministro e, frustradas as possibilidades de sua venda, na época, dele se esquecera. Agora, quando necessita de dinheiro, encontra seu antigo sócio que lhe comunica o sucesso da negociação, em Londres, do antigo papel. Em resumo, vêm-lhe às mãos, por obra do destino, a soma de 15:000\$000.

O primeiro e mais vivo movimento que em Seixas produziu a notícia foi de alegria pelo ganho dessa quantia que tinha para ele um preço incalculável. Assaltou-o, porém, certo desgosto pela origem daquele dinheiro. A intervenção de um empregado público nestes negócios, se outrora lhe parecera lícita, já não era apreciada por ele com a mesma tolerância.

Quaisquer porém que fossem seus escrúpulos, ele carecia desse dinheiro, e julgava-se com direito de empregá-lo em serviço de tamanho alcance, como era aquele a que o destinava, salva mais tarde a restituição da quantia por um meio indireto, para descargo desses escrúpulos de consciência. (ALENCAR, 1977b: p. 327)

Importa aí, perceber que o narrador, se insiste na linha da regeneração moral de Fernando, não chega ao ponto de impedir que lance mão ao fruto de uma especulação imoral e desonesta. Fernando que se vendera por dez réis de mel coado, por que não poderia apoderar-se de um dinheiro público, bem menor, para ressarcir-se da venda mais alta? Afinal, a lógica do sistema é a da acumulação. Ele havia especulado com seu prestígio junto a um Ministro, exatamente por ser a pessoa que intermediava as conquistas amorosas da autoridade. Conseguiu, por tais meios, o privilégio. Agora, vendiam-no aos ingleses e ganhavam um polpudo lucro, sem qualquer trabalho. Deveria ser mais uma das “honestas especulações”, de que tantas vezes Alencar nos fala em seus romances.

E, desde que, mais tarde, retornasse aos cofres públicos tal “empréstimo”, teria aprovada a contabilidade de sua consciência. Vê-se que nossas mazelas não datam de hoje... Com a diferença que naquele tempo, pelo menos preocupavam-se com a possibilidade, ainda que remotíssima, da devolução do ganho indevido.

Para a história, o que conta é que Fernando dispõe agora da quantia necessária para renunciar ao contrato firmado. É isso que dá ao título Resgate, que batiza a quarta parte do livro, uma primeira significação específica na narrativa.

Com essa finalidade, ele convoca Aurélia para uma reunião de negócios, com a solenidade que tal situação exigia. O objetivo era o resgate de sua liberdade, com a dissolução do vínculo contratual que os atava. O diálogo é longo e tortuoso, no que tange às relações pessoais, e direto e claro, no que respeita às relações comerciais. Este resume-se a falas secas e objetivas de que está ausente qualquer tipo de emoção revelada:

— Agora nossa conta, continuou Seixas desdobrando uma folha de papel. A senhora pagou-me cem contos de réis; oitenta em cheque do Banco do Brasil que lhe restituo intacto; e vinte em dinheiro, recebido há 330 dias. Ao juro de 6% essa quantia lhe rendeu 1:084\$710. Tenho pois que entregar-lhe Rs. 21:084\$710, além do cheque. Não é isto?

Aurélia examinou a conta corrente; tomou uma pena e fez com facilidade o cálculo dos juros.

— Está exato.

Então Seixas abriu a carteira e tirou com o cheque vinte e um maços de notas, de conto de réis cada um, além dos quebrados que depositou em cima da mesa:

— Tenha a bondade de contar.

A moça com a fleuma de um negociante, abriu os maços um após outro e contou as cédulas pausadamente. Quando acabou essa operação, voltou-se para Seixas e perguntou-lhe como se falasse ao procurador incumbido de receber o dividendo de suas apólices.

— Está certo. Quer que lhe passe um recibo?

— Não há necessidade. Basta que me restitua o papel da venda.

— É verdade. Não me lembrava. (ALENCAR, 1977b: p. 336-337)

É o relato cru de uma operação mercantil, quantitativa e sem mediações. O recurso do narrador aqui é de uma mestria incomparável. Pois ao inserir tal cena, num contexto de paixões mal reprimidas e usando o mesmo cenário das contas do dia do casamento, ele atribui ao que ocorre uma atmosfera de inverossimilhança total. Não dá para acreditar no que se lê. Alguma coisa não nos convence, nem a história pode terminar assim. O exacerbado realismo da cena marca, sim, a frieza e o cálculo das relações que governam o sistema e que devem, por isso mesmo, estar

ausentes da cena amorosa. Os contratos fazem-se e se desfazem nesse clima, onde o interesse é a única arma legítima e a ganância o móvel de todas as estratégias. A dureza com que Aurélia tratara Fernando na noite do casamento é-lhe devolvida, agora, com as falas impiedosas de um Fernando que reassume o governo de si mesmo. As contas estão certas. Nada mais existe a tratar, no mundo dos negócios. Eles quedam, agora, frente a frente como pessoas, não mais como parceiros contratuais de um comércio, por eles mesmos considerado ilegítimo. É de ressaltar-se ainda, o enorme desembaraço com que Aurélia se desempenha no exercício de tais funções masculinas, bem como a calma e frieza que mantém, numa situação emocional fortíssima, como convém a um bom negociante. Mais uma vez a narrativa decide marcá-la na função desviante e realçar o comportamento nada feminino que tem nessas situações. É o limite a que chega Aurélia, no desequilíbrio narrativo em que se encontra mergulhada.

Já no plano pessoal e afetivo as coisas ocorrem de forma muito diferente. Aurélia apresenta-se para a entrevista com a mesma roupa e os mesmos atavios com que se enfeitara para a entrevista do dia do casamento. É como uma repetição dos mesmos gestos, só que agora na contramão da história. Fernando registra o fato adequadamente:

— É a segunda vez que a vejo com este roupão. A primeira foi há cerca de onze meses, não justamente nesse lugar, mas perto daqui, naquele aposento.

— Deseja que conversemos no mesmo lugar? perguntou a moça singelamente.

— Não, senhora. Este lugar é mais próprio para o assunto que vamos tratar. Lembrei-me aquela circunstância unicamente pela coincidência de representá-la a meus olhos, tal como a vi naquela noite, de modo que parece-me continuar uma entrevista suspensa. Recorda-se? (ALENCAR, 1977b: p. 335)

Com isso Seixas elide os onze meses de casamento, para reatar a narrativa lá onde mais lhe interessava: na entrevista anterior. Tudo se passa como se entre uma e outra nada houvesse ocorrido. Para o desempenho de seu papel é essa a melhor estratégia. Ela, vestida em seu quimono verde, de alguma forma, estampa a esperança de que alguma coisa mude, não tendo certeza de para onde se dirigirá o seu destino. O que se vai passar, antes que ele parta para o acerto de contas econômico, é um balanço ético e existencial, em que busca deixar o registro de sua trajetória e do processo de sua regeneração moral. Quer romper o casamento, mas com sua imagem reconstruída e sua dignidade reposta no pedestal de onde Aurélia a derrubara.

— Eu supunha haver feito uma cousa muito vulgar que o mundo tem admitido com o nome de casamento de conveniência. A senhora

desenganou-me: definiu a minha posição com a maior clareza; mostrou que realizara uma transação mercantil; e exibiu o seu título de compra, que naturalmente ainda conserva.

— É a minha maior riqueza, disse a moça com um tom, que não se podia distinguir se era de ironia ou de emoção.

Seixas agradeceu-lhe com uma inclinação de cabeça e prosseguiu:

— Se eu tivesse naquele momento os vinte contos de réis, que havia recebido de seu tutor, por adiantamento do dote, a questão resolvia-se de si mesma. Desfazia-se o equívoco; restituía-lhe seu dinheiro; recuperava minha palavra; e separávamo-nos como fazem dois contratantes de boa-fé, que reconhecendo seu engano, desobrigam-se mutuamente.

Seixas parou, como se aguardasse uma contradição, que não apareceu. Aurélia recostada na cadeira de braço, com as pálpebras a meio cerradas, ouvia, brincando, com um punhal de madrepérola que servia para cortar papel.

— Mas os vinte contos, eu já os não possuía naquela ocasião, nem tinha onde havê-los. Em tais circunstâncias restavam duas alternativas: trair a obrigação estipulada, tornar-me um caloteiro; ou respeitar a fé do contrato e cumprir minha palavra. Apesar do conceito que lhe mereço, faça-me a justiça de acreditar que a primeira dessas alternativas, eu não a formulei senão para a repelir. O homem que se vende, pode depreciar-se; mas dispõe do que lhe pertence. Aquele que depois de vendido, subtrai-se ao dono, rouba o alheio. Dessa infâmia isentei-me eu, aceitando o fato consumado que já não podia conjurar, e submetendo-me lealmente, com o maior escrúpulo, à vontade que eu reconhecera como lei, e à qual me alienara. Invoco sua consciência; por mais severa que se mostre a meu respeito, estou certo que não me negará uma virtude: a fidelidade à minha palavra.

.....  
— Antes de concluir a negociação, devo revelar-lhe a origem deste dinheiro, para desvanecer qualquer suspeita de o ter eu obtido por seu crédito e como seu marido. Não, senhora, adquiri-o por mim exclusivamente; e para maior tranquilidade de minha consciência provém de data anterior ao nosso casamento. Cerca de seis contos representam o produto de meus ordenados e das jóias e trastes, que apurei logo depois do cativoiro, pensando já na minha redenção. Ainda tinha muito que esperar e talvez me faltaria resignação para ir ao cabo, se Deus não abreviasse este martírio, fazendo um milagre em meu favor. Era sócio de um privilégio concedido há quatro anos, e do qual já nem me lembrava. Anteontem, à mesma hora em que a senhora me submetia à mais dura de todas as provas, o céu me enviava um socorro imprevisto para quebrar enfim este jugo vergonhoso. Recebi a notícia da venda do privilégio, que me trouxe um lucro de mais de quinze contos. Aqui estão as provas.

Aurélia recebeu da mão de Seixas vários papéis e correu os olhos por eles. Constavam de uma declaração do Barbosa relativa ao privilégio, e contas de vendas de jóias e outros objetos. (ALENCAR, 1977b: p. 335-336)

Essa longa transcrição serve essencialmente para marcar duas coisas: o papel das regras jurídicas no desempenho de Seixas e a interve-

niência do deus ex machina na construção dessa narrativa.

Todo o desempenho de Fernando não tem como objetivo outra coisa que a manutenção das regras do jogo. Em nenhum momento, em seu discurso, ele refere às circunstâncias afetivas. Sejam as que o levaram a dilapidar o patrimônio familiar, sejam as que o conduziram ao altar da capela ao lado de Aurélia. Não, tudo o que fez e o que faz visam apenas cumprir a palavra empenhada, o contrato assinado, a integridade do capital empregado. As circunstâncias pessoais não devem, nem podem interferir no mecanismo regulador da sociedade. Cumpridos estes, estritamente falando, sobra então algum espaço para as idiosincrasias pessoais. Mesmo num contexto considerado romântico, pode mais a lei do capital, que a lei capital do sentimento. Fernando que vendera uma mercadoria de que não podia dispor, resolve resgatar o contrato, para que o equilíbrio do sistema se recomponha, primeiro, para, só depois, atingir o reequilíbrio pessoal com a sacração de seu resgate. E, para isso, tem que provar duas coisas: a capacidade financeira e a legitimidade dos fundos empregados. Resenha sua história econômica e a adveniência de fatores extra-sociais a acrescentar-lhe a fortuna. Só mesmo a mão de Deus para ajudá-lo a ameaçar um capital suficiente para a reposição do que dissipara em solteiro. É o prêmio destinado aos que se recuperaram de uma falha grave, é o perdão pelos pecados passados. Assim, Deus, antes de Aurélia, já o absolvera dos deslizes anteriores, repondo-o na ordem dos que nada devem moralmente.

Duplamente Fernando se reintegra. Reafirma a sua moral inatacável e o seu prestígio religioso. Esquecendo-se, é claro, do pequeno detalhe da origem duvidosa dos fundos públicos apropriados. A moral tinha-a, intimamente íntegra. Se pareceu calhorda, foi porque resolveu honrar o contrato, ainda que em prejuízo do que lhe era mais caro. Foi por ter ética que pareceu não tê-la. É mais um dos paradoxos que ficam para o leitor resolver depois de terminada a leitura do romance. E o auxílio divino que realizou um milagre só para ele, revela bem o seu prestígio nas esferas celestes. Só falta agora a redenção terrestre para que a máquina do mundo seja para ele a última das perfeições.

Terminada a denúncia do contrato; acertadas as contas; restituído o documento que o alforriava, Fernando Seixas nada mais tem que o ligue ao destino de Aurélia. A separação do casal repunha as coisas nos seus devidos lugares. Ele reassume sua liberdade e a dignidade que lhe corresponde como homem livre. Ela renunciava ao papel de proprietária de um homem branco. Não há aí como não ver, ainda que por vias muito traversas, as contradições do sistema infiltrando-se no tecido da narrativa. É insustentável a compra e a escravidão de um homem branco. Insustentável para o comprador e para o vendedor, porque ambos estão

dotados, desde sempre, de uma inalienável dignidade de pessoa. Esta condenação, todavia, não atinge a outra face da moeda: aos negros. Em nenhum momento sua existência sequer é referida, a não ser nas cenas em que denunciam os hábitos do senhor, revelando ausência de um mínimo de comportamento ético. A sua escravidão não encontra assim amparo filosófico para ser condenada ou sequer referida. E, com isso, Fernando e Aurélia, apesar de terem errado, e muito, têm a seu favor uma essência ética inalienável que termina por redimi-los, depois do castigo de onze meses que se infligiram causticamente um ao outro. Podem agora separar-se, sem que as marcas da maldade os marquem indelevelmente. E é o que decidem fazer. Despedem-se e, quando ele se dirige para a porta de saída da câmara nupcial, ouve a voz de Aurélia:

— Um instante! disse Aurélia.

— Chamou-me?

— O passado está extinto. Estes onze meses, não fomos nós que os vivemos, mas aqueles que acabam de se separar, e para sempre. Não sou mais sua mulher; o senhor já não é mais meu marido. Somos dois estranhos. Não é verdade?

Seixas confirmou com a cabeça.

— Pois bem, agora ajoelho-me eu a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor, este amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te.

A moça travara das mãos de Seixas e o levava arrebatadamente ao mesmo lugar onde cerca de um ano antes ela infligira ao mancebo ajoelhado a seus pés, a cruel afronta:

— Aquela que te humilhou, aqui a tens abatida, no mesmo lugar onde ultrajou-te, nas iras de sua paixão. Aqui a tens implorando seu perdão e feliz porque te adora, como senhor de sua alma. (ALENCAR, 1977b: p. 338-340)

A passagem abrupta de uma situação a outra poderia pecar por inverossímil. Entretanto todo o motor da narrativa já a vinha preparando de alguma maneira. O casamento, até aqui, era apenas um ato jurídico sem conseqüências materiais outras que a posse do capital. Um conjunto de fatores impedia a sua plena consumação: primeiro, o desequilíbrio das posições masculina e feminina dentro da relação; segundo, o perfil ético das personagens que se haviam envolvido em uma transação legal e aceita pela sociedade, mas incompatível com os seus próprios princípios formadores; terceiro, a mediação do capital, assumida e transparente, no relacionamento amoroso; quarto, o desencontro entre as imagens ideais que as personagens tinham uma da outra, com o comportamento real que ostentavam dentro da relação.

Ora tais obstáculos foram sendo removidos um a um e a cena do resgate constitui a sua culminação e conseqüência natural.

Fernando não se resgata apenas porque conseguiu o capital e pagou o preço de sua alforria. Isto é pouco para obter a liberdade. Ele, antes de mais nada, demonstra que assumiu o papel de homem adulto na vida social. Ele responde pela produção de sua riqueza e, com o poder dela derivado, negocia de igual para igual com quem detinha seu título de propriedade. Não há, mais uma vez, como não ver a relação que existe entre tal passagem e o sistema jurídico e econômico vigente. Os mecanismos da legitimação não são específicos para cada cena da vida particular das pessoas. Eles têm uma abrangência muito mais geral e comandam a arquitetura do todo social de forma articulada, ainda que quase sempre invisível. Alencar aqui os desnuda pela necessidade intrínseca da narrativa de encontrar a sua solução dentro dos limites do verossímil aceito no contexto de onde emerge. Só entre iguais se processam as relações econômicas, jurídicas e sociais de forma isonômica. Quando o desnível é evidente não há negociação, mas pura e simples imposição. O escravo não negocia com o senhor, ainda e quando detém capital para comprar a sua alforria. Pode até comprá-la, mas dentro das regras a ele impostas. A hierarquia não se permite fissuras dessa espécie e os valores aí estão o suficiente introjetados para não permitirem sequer a hipótese de serem afrontados.

Fernando não negocia. Ele impõe. Com isso ele assume o papel de senhor, que estava, por um deslocamento já estudado, nas mãos de Aurélia. O resgate se dá nos termos dele e ela tudo aceita, sem negociar nada. Agora é a vez de ela comportar-se, tal e como ele, ao longo do que chamava de cativeiro. Não deixa sem registro as múltiplas possibilidades de significação do termo, principalmente no campo da relação amorosa. É dotado de uma ambigüidade preciosa, com que se manifesta o tempo todo.

Impondo sua vontade, ele finalmente se torna o marido e senhor, tal e como a lei e os costumes dele exigiam. Passa a ser o dono, o proprietário e o cidadão do Império.

Ao resgatar-se, ele também resgata o seu perfil ético. Todo o seu discurso trabalha nesse sentido. Não é o narrador quem o defende. Ele já não necessita de advogado; é adulto o suficiente para defender-se por seus próprios meios. Afinal, agora, ele como senhor é sujeito da ideologia que sustenta seus gestos e suas decisões. Ele cresce na narrativa, demonstrando que a sua essência ética não se havia maculado. Errou, sim, mas por motivos aceitáveis e mesmo nobres. E pagou, na moeda que o sistema lhe cobrava, até o último ceitel de que era devedor. Cumprindo uma função narrativa muito antiga, o herói qualificou-se para o exercício de funções sociais superiores às que desempenhava no início das ações. Ele representou um papel, atuou por dissimulação porque isso, além de



ser lícito e aceitável, era-lhe exigido, ao mesmo tempo que armazenava forças para a batalha final. Ele cumpre o seu contrato comercial rigorosamente até o fim; honra o sistema de regras que encontra sua fortaleza na credibilidade que lhe atribuem os parceiros econômicos; cuida para que o outro contratante não seja lesado um milímetro sequer em seus direitos e, até mesmo, em suas expectativas; não cede, nunca, nos limites do que se havia comprometido. Em síntese, porta-se como um protótipo do cidadão, defendendo a sua cidade, com todos os meios de que dispõe para isso. Ele, mais que redimir-se, surge como o exemplo ideal de comportamento. E, se ainda usa de um capital de origem duvidosa, usa de dinheiro que os usos e costumes, as leis e tribunais não condenaram como desviantes da lei. São usos e costumes tolerados, estimulados até, desde e sempre que a aparência da especulação possa ser enquadrada nos moldes da honestidade preconizada pelo sistema. E não há maior virtude que a acumulação. Depois de seu sucesso, até os problemas de consciência podem encontrar espaço na consideração social.

Assumindo-se como homem livre e como senhor, já desbastado das impurezas que se lhe haviam pespegado no casco, Seixas pode prosseguir tranqüilo sua navegação rumo ao futuro. Sua imagem pode, então, aproximar-se do ideal que lhe havia construído Aurélia. Ele, frente a ela, redimiou-se. O que demonstra, à fartura, que o problema era essencialmente econômico, ainda que a isso não se restringisse.

— Ouça-me; desejo que em um dia remoto, quando refletir sobre este acontecimento, me restitua uma parte de sua estima; nada mais. A sociedade no seio da qual me eduquei, fez de mim um homem à sua feição; o luxo dourava-me os vícios, e eu não via através da fascinação o materialismo a que eles me arrastavam. Habituei-me a considerar a riqueza como a primeira força viva da existência, e os exemplos ensinavam-me que o casamento era meio tão legítimo de adquiri-la, como a herança e qualquer honesta especulação. Entretanto ainda assim, a senhora me teria achado inacessível à tentação, se logo depois que seu tutor procurou-me, não surgisse uma situação que aterrou-me. Não somente vi-me ameaçado de pobreza, e o que mais me afligia, da pobreza endividada, como achei-me o causador, embora involuntário, da infelicidade de minha irmã cujas economias eu havia consumido, e que ia perder um casamento por falta de enxoval. Ao mesmo tempo minha mãe, privada dos módicos recursos que meu pai lhe deixara, e de que eu tinha disposto imprevidentemente, pensando que os poderia refazer mais tarde!... Tudo isto abateu-me. Não me defendo; eu devia resistir e lutar; nada justifica a abdicação da dignidade. Hoje saberia afrontar a adversidade, e ser homem; naquele tempo não era mais do que um ator de sala; sucumbi. Mas a senhora regenerou-me e o instrumento foi esse dinheiro. Eu lhe agradeço. (ALENCAR, 1977b: p. 337-338)

A assunção da culpa de forma tão transparente e cruel poderia

passar por cinismo, se o contexto não a tingisse de autoflagelação. Com isto Fernando atrai sobre si a compaixão a que move um homem íntegro que se diminui publicamente, ao revelar suas fraquezas e seus vícios. É a prova mais evidente de sua regeneração; não está ele a justificar seus malfeitos e a dourar a pílula de sua conduta indigna. É tudo parte de um mesmo movimento de reconstrução de perfil, aliado à nova situação social de que se adona. Mas, em meio a tudo isto, duas coisas tornam-se muito claras.

Primeiro, a causa de sua conduta pouco recomendável foi o pânico à pobreza. Causa não justa, mas justíssima. Principalmente numa sociedade em que a fronteira intransponível entre seus segmentos é traçada, com uma cruel nitidez, com as cores vivas da posse do capital. Ele luta, ainda que por meios escusos, para manter-se na superfície. E vá se condenar o náufrago por seu comportamento frente às águas que o chamam gulosas para o abismo do desconhecido!

Segundo, ele explicita, pela primeira vez, que o instrumento de sua regeneração foi o dinheiro. E isto é capital, sem qualquer trocadilho. Sem ele, sem a sua presença viva, nunca Fernando, tivesse o comportamento que tivesse, poderia aspirar à regeneração. O que se soldou com o dinheiro, só o dinheiro desfaz. A ética não tem poder suficiente para arrostar o do capital. Secunda-o, justifica-o, legitima-o, mas não o substitui. Assim, Fernando estaria condenado para a eternidade se não o acudisse a interferência do acaso e das engrenagens que põem em movimento a enorme máquina econômica. Sem os quinze contos de réis que lhe caem às mãos, nem toda a paciência e toda a resignação poderiam recuperá-lo aos olhos alheios e, em especial, aos de Aurélia. Os alheios aqui, seguramente, somos nós os leitores que invadimos impudentemente a privacidade do casal, em pleno ápice de sua tragédia pessoal. Só a força do dinheiro pode dar a ela a prova de que tanto necessita de que ele, enfim, virou homem. Pois a marca de haver atingido a maioridade é, sem dúvida, ser capaz de gerar capital e reproduzi-lo. E, nisto, não é ocasional que para consumir a separação Fernando não só devolva-lhe o capital empatado, mas o remunere a taxas compatíveis com o mercado, que ambos conheciam e muito bem. Todos os pecados são perdoáveis nesse contexto, menos a dilapidação. Gasta-se à tripa forra; mas gasta-se dos sobejos. O principal é intocável. Seria necessário aguardar Machado de Assis, para poder ler o romance que faz a autópsia mais candente do destino do dilapidador. Rubião, Pedro Rubião de Alvarenga demonstrará com a sua magnífica ruína econômica e mental o preço imposto por aquela sociedade à imprevidência econômica e à generosidade com o capital.

Seixas regenerado — e regenerado com a mediação de Aurélia! —, o homem ideal emergindo das cinzas de um passado recente, as contas

liquidadas; ela a seus pés, assumindo a imagem da própria submissão, tudo parece indicar que, enfim, a narrativa encontrou a sua solução. A imagem da noite do casamento, com o homem aos pés da senhórá, agri-de os valores da sociedade patriarcal, em que o homem é naturalmente superior e a mulher deve-lhe a submissão codificada desde sempre. O narrador encarrega-se de não só invertê-la, colocando Aurélia aos pés de Fernando, mas fazendo-a, de sua própria voz, enunciar as regras de sua voluntária submissão:

— Pois bem, agora ajoelho-me eu a teus pés, Fernando, e suplico-te que aceites meu amor, este amor que nunca deixou de ser teu, ainda quando mais cruelmente ofendia-te.

A moça travara das mãos de Seixas e o levava arrebatadamente ao mesmo lugar onde cerca de um ano antes ela infligira ao mancebo ajoelhado a seus pés, a cruel afronta:

— Aquela que te humilhou, aqui a tens abatida, no mesmo lugar onde ultrajou-te, nas iras de sua paixão. Aqui a tens implorando seu perdão e feliz porque te adora, como senhor de sua alma.(ALENCAR, 1977b: p. 339)

A importância do gesto reside exatamente na enunciação súplice da personagem. Dos tons ríspidos e senhoriais, Aurélia parte para a humilde súplica, em busca de sua aceitação. Isto entroniza Fernando como o novo Senhor, que há de soterrar para sempre a imperiosa Senhórá. O poder retorna ao seu leito natural e a mulher reassume seu lugar aos pés do homem, reconhecido como o centro de toda a decisão. Mas não se trata apenas de uma reversão no quadro social e político da relação. Muito mais do que isso, Aurélia enuncia que Fernando é senhor de sua alma. O que equivale, sem exagero, à atitude de Emília ao final de *Diva* quando afirma: “És tu que deves pensar e querer por mim”.

Toda esta submissão não é, entretanto, suficiente para garantir o sucesso do casamento. Continua havendo entre eles uma barreira e um desnível: Aurélia, por haver casado com separação de bens, é rica, muito rica e ele segue sendo o marido de uma mulher rica. O que, se é confortável, não lhe garante o cetro supremo do sistema que é a posse do capital. Sem ele, Aurélia, mesmo havendo abdicado de sua posição de senhora, continua detendo um poder insuperável que dela fará, no plano econômico, uma majestade que, no pessoal, prostra-se aos pés de seu homem. Fernando não se contenta em ser o príncipe consorte, suas pretensões levam-no ao cume da pirâmide: ou o trono ou nada.

Seixas ergueu nos braços a formosa mulher, que ajoelhara a seus pés; os lábios de ambos se uniam já em férvido beijo, quando um pensamento funesto perpassou no espírito do marido. Ele afastou de si com gesto grave a linda cabeça de Aurélia, iluminada por uma aurora de amor,

e fitou nela o olhar repassado de profunda tristeza.

— Não, Aurélia! Tua riqueza separou-nos para sempre.

A moça desprendeu-se dos braços do marido, correu ao toucador, e trouxe um papel lacrado que entregou a Seixas.

— O que é isto, Aurélia?

— Meu testamento.

Ela despedaçou o lacre e deu a ler a Seixas o papel. Era efetivamente um testamento em que ela confessava o imenso amor que tinha ao marido e o instituía seu universal herdeiro.

— Eu o escrevi logo depois do nosso casamento; pensei que morresse naquela noite, disse Aurélia com um gesto sublime.

Seixas contemplava-a com os olhos rasos de lágrimas.

— Esta riqueza causa-te horror? Pois faz-me viver, meu Fernando. É o meio de a repelires. Se não for bastante, eu a dissiparei.

\* \* \*

As cortinas cerraram-se, e as auras da noite, acariciando o seio das flores, cantavam o hino misterioso do santo amor conjugal.

F I M (ALENCAR, 1977b: p. 340)

É curioso, mas não tanto, notar que a riqueza de Aurélia afasta-os e para sempre. Mas a recíproca não é verdadeira. Isto traduz, com a maior clareza possível, a tese básica do livro: a posse e manejo do capital é privilégio masculino. Aurélia só pôde apoderar-se do seu porque, nos bastidores, dominava o seu tutor, legalmente encarregado da gerência dos bens. Em outras condições, o capital passaria das mãos do tutor para as mãos do marido, sem outra intermediação.

O capital move-se no espaço público, o locus por excelência da atividade masculina na sociedade. Ele desenha a área do negócio que, etimologicamente, constitui o *nec otium* ou seja, o não ócio. Fora dele só existem o ócio — que é o apanágio das mulheres das classes altas e dos estudantes que não são, ainda, homens — e o mundo do trabalho, que é o grande excluído em nossa ficção do século XIX. Assim, a sociedade fica bem dividida. De um lado os trabalhadores — escravos e homens livres pobres —, que não existem para o universo do romance enquanto protagonistas. De outro, os homens de negócio — capitalistas, fazendeiros, comerciantes de grosso trato, especuladores, empresários de toda ordem —, que constituem a chamada sociedade, a nossa precária aristocracia. Estes dois grupos são os pilares do que se chama de espaço público, onde se articulam os travejamentos que sustentam o edifício político e social. À parte, organizando o espaço privado, estão as mulheres, especialmente as das classes altas. Elas governam, por delegação, o universo da casa e instituem a ordem jurídica interna à família, cujo comando está entregue ao senhor. Elas se movem nas dobras do universo da vida privada familiar e o seu mundo público não se confunde com o espaço público da sociedade. O primeiro é uma simples extensão do lar, para tornar possível a

reprodução da família. É ali onde se publicam as belezas das herdeiras e onde se movimentam muito à vontade os noivos em disponibilidade. Seu cenário são as festas familiares, os bailes do Cassino e, até mesmo, a platéia dos teatros elegantes. A Rua do Ouvidor pode ser aí incluída como uma extensão do teatro, agora não mais platéia, mas palco a céu aberto.

O espaço público é onde as forças sociais se articulam em poder e decisão. O espaço privado é aquele voltado para a produção e reprodução da vida familiar. No primeiro, governam os negócios; no segundo, reina o ócio; o primeiro acumula, o outro desperdiça; um mostra-se recatado e discreto; outro, exhibe-se em esplendor. São forças complementares de um mesmo todo que se deseja harmônico, até porque os que lhes são hostis estão excluídos, seja do imaginário, seja do próprio espaço público. Interligados e interdependentes, estes espaços têm regras próprias e funções delimitadas.

E é exatamente isto que o enredo de Senhora vinha, até este ponto, contradizendo e, com isso, subvertendo as expectativas. O fato de Aurélia comandar seus negócios, ainda que por interposta pessoa, feria de morte a teoria da separação harmônica dos poderes. Na superfície da narrativa isto se percebe pela oposição de duas cenas memoráveis. Aquela em que Aurélia comunica sua decisão de casar ao tutor, encenada na sala de visitas de sua casa. O cenário é já uma expressão clara da situação. A sala de visitas é, no espaço privado da casa, uma extensão do espaço público, ou, se preferirmos, a parte pública do espaço privado. É um entre-lugar em que duas ordens de legalidade se superpõem. É nessa fronteira que Aurélia atua, é o posto mais avançado que ela pode alcançar da esfera pública, sem ruptura da ordem instituída. Ali ela reina e submete, com as armas que detém, a vontade jurídica do tutor e a sua conseqüente decisão econômica. Mas não vai mais além. Na esfera pública, quem atua é o Lemos. Conversa com Fernando, primeiro na casa deste, como visita protocolar e apresenta-lhe a proposta matrimonial. Mas o negócio só é fechado com a aceitação de Fernando que lhe é comunicada em seu escritório comercial, no centro da cidade. É num cenário da esfera pública que o contrato é selado e consagrado. E, como é um negócio, é feito entre homens. O casamento, nem por ser uma relação também afetiva que envolve a mulher, deixa de ser um negócio entre dois homens. Essas fronteiras são infranqueáveis.

À mulher reserva-se a esfera da vida privada familiar. Dela não pode, nem deve sair. Ali é o espaço de seu reinado e o ambiente natural em que se desenvolve e floresce. Ela desfruta dos resultados do capital, sem ter que sujar suas delicadas mãos com as operações especulativas. Este é o horizonte de expectativas sociais destinado à presença feminina, nas classes altas de nossa sociedade aristocrática do século passado.

Assim, entende-se porque Fernando possa afirmar que a riqueza de Aurélia afasta-os para sempre. Ela, para conquistar a sua redenção, necessita pois retirar-se definitivamente da esfera pública e retornar ao cenário que naturalmente era o seu: o espaço do lar e a situação de esposa. Isto significa, em outros termos, abdicar da propriedade e posse do capital. E ela o compreende muitíssimo bem. Dela parte a proposta jurídica redentora: desde o casamento instituirá Fernando como seu herdeiro universal.

Há aí muito de ingenuidade e uma dose espantosa de humor negro, habilmente disfarçado. Para que Fernando assumisse a fortuna como sua, era necessário que Aurélia morresse. E ela efetivamente morre. Morre a Senhóra, para que nasça a esposa.

E, morrendo a Senhóra, Fernando pode assumir plenamente o seu papel de homem, de marido e de proprietário do capital. Para ele, afinal de contas, foi um excelente negócio. Pagou 100:000\$000, que devia, e recebeu de troco muito mais de mil contos de réis, o montante da fortuna de Aurélia. Com a renúncia, ela submete-se ao poder do marido e assume um perfil muito próximo daquele encarnado por Emília. As duas ajoelharam-se aos pés de seus senhores, deixaram-se dominar e aceitaram, com plenitude, a sua condição feminina, tal e qual lhes prescrevia a moral dominante.

Agora o equilíbrio se restabelece plenamente e a tão esperada consumação do matrimônio pode invadir, por via metafórica, o espaço da narrativa. Para isso, entretanto, primeiro cerram-se as cortinas, para que o espaço da privacidade amorosa não venha a ser invadido por nossa mórbida curiosidade de leitores. Entretanto a força amorosa é tal que toda a natureza se erotiza, a ponto de as auras da noite acariciarem o seio das flores, ao mesmo tempo em que cantam “o hino misterioso do santo amor conjugal”.

Mas, para que a harmonia instale-se e o casamento possa consumir-se, fora dos limites da narrativa, é condição indispensável que o amor seja, a um só tempo, santo e conjugal. Ou seja, resolva a contradição entre alma e corpo, céu e terra, sagrado e profano. Talvez por isso mesmo ele seja apenas referido e, imediatamente, exilado da superfície da narrativa. Ela termina no exato momento em que, derrubadas as barreiras, tudo se torna possível. Mas a contradição latente entre instituição e prazer que, pelo hábito e pela tradição, resolve-se numa mútua exclusão, aqui age, não permitindo que o casamento tenha sua natural consequência diante dos olhos do leitor. Jogado para além das margens do romance, ele vai ocupar o lugar das famosas reticências, contra as quais o narrador de Lucíola tanto se rebelara...

A forma que a narrativa encontra para resolver seus impasses não é — e não poderia ser — uma descoberta de Alencar. Ela se oferecia dentro de uma tradição muito cristalizada, nos limites da cultura de que se alimentava o romancista.

Numa vertente religiosa, a liturgia do casamento católico sempre esteve assentada nas Epístolas de Paulo aos Efésios, V - 22/33:

Os deveres domésticos

22 Vós, mulheres, sujeitai-vos a vossos maridos, como ao Senhor;  
23 Porque o marido é a cabeça da mulher, como também Cristo é a cabeça da igreja; sendo ele próprio o salvador do corpo.

24 De sorte que, assim como a igreja está sujeita a Cristo, assim também as mulheres sejam em tudo sujeitas a seus maridos.

25 Vós maridos, amai vossas mulheres, como também Cristo amou a igreja, e a si mesmo se entregou por ela,

26 Para a santificar, purificando-a com a lavagem da água, pela palavra,

27 Para a apresentar a si mesmo igreja gloriosa, sem mácula, nem ruga, nem coisa semelhante, mas santa e irrepreensível.

28 Assim devem os maridos amar a suas próprias mulheres, como a seus próprios corpos. Quem ama a sua mulher, ama-se a si mesmo.

29 Porque nunca ninguém aborreceu a sua própria carne; antes a alimenta e sustenta, como também o Senhor à igreja;

30 Porque somos membros do seu corpo.

31 Por isso deixará o homem seu pai e sua mãe, e se unirá a sua mulher; e serão dois numa carne. (Grifos no original) (BÍBLIA, 1977: p. 226)

Pressupunha-se que o conhecimento dessa Liturgia fosse parte do arsenal dos noivos, com que se preparavam para o casamento. Era forma enraizada na cultura religiosa e espinha dorsal da própria cerimônia matrimonial. Dessa maneira, pautava a compreensão do matrimônio e do papel que cabe aos dois parceiros dentro da instituição. A submissão feminina é ponto de honra e sustentáculo de toda a construção.

Alencar tem assim de onde tirar o fundamento para a regeneração de Aurélia. Dentro do quadro da cultura religiosa ela estava deslocada também de seu papel de corpo de uma outra cabeça. Era uma rebelde que devia ser reconduzida ao bom caminho. Assim, a regeneração de Fernando constitui-se em instrumento de salvação para Aurélia. Eles salvam-se um ao outro, tanto na órbita do social e econômico, como na esfera da vida religiosa.

Numa outra vertente, a literária, o tipo de solução que esta narrativa oferece para o conflito que a sustenta, já surge em Shakespeare, na sua *A megera domada*. Texto de ampla circulação no nosso século XIX, sua temática incorpora-se à cultura literária de então e passa a ser um dos

tantos motivos que a alimentam. Nessa comédia, toda a trama resume-se no fato de um rico homem ter duas filhas solteiras para casar. A mais velha, Catarina, é dotada de um mau humor, de uma falta de educação e de uma agressividade que dela afastam os pretendentes. Já Bianca, a mais nova, é o que há de ternura, educação, alegria e carinho. Seus pretendentes multiplicam-se e porfiavam entre si pelo privilégio de casarem-se com ela. O pai, Batista, resolve então comunicar aos candidatos que só entregará em casamento Bianca, depois que Catarina conseguir casar-se. Motivo de desespero para todos, já que ninguém se arrisca a enfrentar a fúria de Catarina, capaz de desancar até fisicamente quem dela se aproxime. É uma megera indomada. O candidato não é candidato a marido, mas, antes, a domador. Todo o esforço dos pretendentes à mão de Bianca é conseguir alguém que, pelo bom dote da moça, seja capaz de propor-se a domá-la. Coisa em que nem o pai acredita mais. A ambição econômica e social move um jovem de Verona a dirigir-se para Pádua. Lá chegando, toma conhecimento através de um amigo, pretendente de Bianca, que Catarina, moça rica ainda que intratável, está disponível para casar-se. Ele não hesita e procura o pai para pedi-la em casamento. Aceito o pedido, toda a trama da peça caminha no sentido de Petrucchio, a custo de maus-tratos, domar a irascível donzela. E é de tal modo bem-sucedido em sua empresa que, ao final, ela se torna mais dócil e obediente que a própria irmã e feliz por ter sido finalmente dominada por seu marido e senhor.

A comicidade da peça, é evidente, deriva muito mais do talento genial com que é construída do que da banalidade do tema. Mas seu sucesso na cena teatral tornou-a a portadora dos valores que sua temática adota e consagra: a necessária superioridade do homem e a correspondente docilidade e obediência da mulher. Catarina é, na verdade, uma ex-megera agora domada. Esse é o lugar adequado para a mulher na ordem familiar e social. A mulher independente, voluntariosa, teimosa e desobediente é uma aberração da ordem natural e deve, por conseguinte, ser nela recolocada, ainda que mediante o emprego da violência, no caso legitimada e aplaudida.

Aurélia Camargo, com seu comportamento desviante da norma, é uma megera, ainda que extremamente dissimulada sob a aparência de uma docilidade de salão. Mas, ao fim e ao cabo, precisa ser recolocada em sua situação natural, para que a ordem social retorne ao seu equilíbrio anterior e ela, enquanto indivíduo, possa enfim ser feliz.

Precisaríamos pedir mais ao narrador, para que o seu texto se torne o fundamento mesmo de um projeto de família que é, a sua vez, o alicerce social de uma Pátria Brasileira?



# IRACEMA, A PÁTRIA AMADA MÃE GENTIL

---

Publicado em 1865, *Iracema*, o sexto romance de José de Alencar, representa um curioso cruzamento de tendências em sua obra. De um lado, é um romance cujo tema é a mulher e, de outro, é, sem dúvida, o mais belo exemplar de que dispomos da chamada literatura indianista.

Antes dele, na linha de romances urbanos e, em especial, dos perfis de mulher, viram a luz *Lucíola* (1862) e *Diva* (1864). Isto sem esquecermos de *Cinco minutos* (1856) e de *A viuvinha* (1860) que, não estando incluídos naqueles perfis, abordam, de alguma forma, a temática feminina. Por outro lado, *O guarani* (1857) constitui-se em seu primeiro grande sucesso de público e inaugura, na carreira do autor, a abordagem da problemática do índio.

Fica claro que as duas tendências já tinham sido experimentadas, com sucesso, pela pena do romancista. *Iracema* nasce, assim, com linhagem de família. Não é fruto isolado e, muito menos, obra nascida apenas da inspiração.

Alencar tinha em mente um projeto muito claro de, com sua ficção, desenhar a largos traços o projeto de nossa identidade nacional ou de uma pátria brasileira, como muito bem a denominou Cavalcanti Proença (PROENÇA, 1977: p. XVIII)

Nesse quadro *Iracema*, publicado em 1865, destaca-se como um ponto de intersecção. Este livro, misto de poema e de narrativa, como que sintetiza o projeto alencarino: ele aborda a questão da sociedade brasileira, trabalhando-a numa dimensão histórica e mitificando-a com a roupagem épica do indianismo. E, por ser, sem sombra de dúvida, sua obra mais popular, tudo indica que feriu a nota certa. Agradou aos cultores da estética pelo labor impecável de sua construção e caiu no gosto do povo leitor, construindo um modelo de identificação heróico e poético, para uma nacionalidade que ainda engatinhava.

Ao inserir, encabeçando as Notas da primeira edição, um *Argumento Histórico*, Alencar pretendeu dar ao seu livro um lastreamento que pudesse ancorar seu projeto num espaço que não fosse o da fantasia pura e simples. Esta é uma intenção clara que pode ser rastreada em suas próprias palavras:

Este é o argumento histórico da lenda; em notas especiais se indicarão alguns outros subsídios recebidos dos cronistas do tempo. (ALENCAR, 1977f: p. 310)

Por outro lado, o livro está construído sobre um discurso de dupla entrada. De um lado, o texto de *Iracema*, o enredo propriamente dito; de outro, o texto das Notas. Neste ele irá apresentar a sua argumentação histórica, filológica, etnológica e mesmo literária. A impressão que se tem é que ele temeu deixar que seu texto falasse por si mesmo. Poderia, talvez, falar demais...

Ao cercá-lo de notas, constantes e insistentes, exerce uma forma de censura prévia à livre leitura. Se o livro for lido, ignorando-as, haverá um tipo de produção de sentido. Lendo-o, fragmentado pelas repetidas intervenções do autor, que disputa espaço com o narrador, as possibilidades de significação daí resultantes serão necessariamente outras. Alencar assume nas Notas um antipático vezo de professor, como se não confiasse na capacidade de as pessoas lerem seu texto, como ele desejava...

Este é apenas mais um sintoma de que o projeto da pátria brasileira, anterior ao texto, deveria sobrepor-se a ele, na leitura. A lenda, lida isoladamente, poderia conduzir o leitor a um imaginário totalmente desligado de um projeto de identidade nacional. A garantia de que tal ligação se produzisse parece ser, para ele, a constante intervenção do autor, esclarecendo, a cada passo, as operações históricas, as construções lingüísticas, os costumes indígenas e o que mais se lhe apresentasse. Sempre referindo-se à sociedade brasileira como um todo.

Agreguem-se a isto as duas cartas, endereçadas ao Dr. Jaguaribe, primo e conterrâneo do autor, colocadas uma no frontispício, a título de

Prólogo, e outra, no final do livro, e o quadro estará completo. Ambas comentam o texto, sua feitura e desenvolvem problemas teóricos relativos aos poemas indígenas e à literatura nacional. E, mais que isso, funcionam como introdução e conclusão do ato de leitura. O autor interfere antes, durante e depois do texto, participando exaustivamente na produção do sentido.

A partir disto, a incapacidade civil do texto de *Iracema* estará para sempre decretada. Ela irá às ruas, mas, como moça de bem, sairá acompanhada por seu pai, que estará atento a todas as possibilidades de descaminho que se lhe apresentem. Resta saber se a posteridade portou-se tal como desejava o pai ciumento...

Ademais, na carta introdutória, o autor afirma:

O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez desse céu de cristalino azul, e depois vazado no coração cheio das recordações vivaces de uma imaginação virgem. Escrevi-o para ser lido lá, na varanda da casa rústica ou na fresca sombra do pomar, ao doce embalo da rede, entre os murmuros do vento que crepita na areia, ou farfalha nas palmas dos coqueiros. (ALENCAR, 1977f: p. 255)

O livro e sua leitura estão enquadrados na paisagem regional, que é a pátria das personagens, e é ela, principalmente ela, que poderá atribuir à leitura todo o rendimento que o autor lhe imagina. Livro e terra unificados num mesmo espírito, fazendo ressoar a mesma harmonia que presidiu à sua criação e à das personagens, na continuidade de uma mesma História.

Ao mesmo tempo:

A dona da casa, terna e incansável, manda abrir o coco verde, ou prepara o saboroso creme do buriti, para refrigerar o esposo, que pouco há recolheu de sua excursão pelo sítio, e agora repousa embalando-se na macia e cômoda rede.

Abra então este livrinho, que lhe chega da corte imprevisto. Percorra suas páginas para desenfastiar o espírito das cousas graves que o trazem ocupado. (ALENCAR, 1977f: p. 255)

Isto equivale a atribuir à leitura da literatura um espaço de ócio. Esse será o seu lugar: seja entre as mulheres dos segmentos mais ricos, cujo ambiente natural é o do ócio ; seja o dos homens, quando desonerados dos seus negócios. A leitura não adquire, na época e para Alencar, uma dimensão que possa escapar ao acanhado espaço que lhe destina uma sociedade inculta e pragmática. Resta-lhe o espaço feminino dos ócios familiares dos setores abastados. Mesmo quando exercitada por homens, a leitura estará marcada como atividade que lhes é, normalmente, estranha

ou, pelo menos, secundária.

Entretanto, é esse o público a que se dirige a pena do escritor. Serão as mulheres o alvo de seus romances, pois é aí que espera estabelecer a sólida base ética da família brasileira — modelo reduzido do projeto maior: a pátria brasileira.

Assim, ao falar de Iracema, ele não está, seguramente, apenas contando mais uma estória de amor, das incontáveis que a veia romântica soube produzir. Seu objetivo, bem como o de seu projeto, é muito mais amplo e infinitamente mais ambicioso.

Foi Ribeiro Couto quem chamou a atenção para o fato de Iracema, nome da personagem e título da obra, constituir-se num anagrama da palavra América. As letras com que se constrói o nome do continente são as mesmas que desenham o nome da heroína. Será esta uma simples coincidência?

Alencar, em suas Notas, cria uma poética e original etimologia:

IRACEMA — Em guarani significa, lábios de mel — de **ira**, mel e **tembe** — lábios. Tembe na composição altera-se em **ceme**, como na palavra **ceme iba**. (ALENCAR, 1977f: p. 312)

Entretanto esta metáfora dos lábios de mel já freqüentava o Velho Testamento, como nos diz um mestre:

Assim como para Iracema foi buscar símiles no Cântico dos Cânticos, debuxando-a, consciente ou inconscientemente, sobre o modelo de Sulamita, trigueira e linda, a índia como a amada de Salomão se apresenta — nigra sum sed formosa —, ambas tendo o “talhe de palmeira” e os “lábios de mel”, assim também é bíblico o simbolismo que reveste a sua tribo cearense da raça do Brasil. (PROENÇA, 1977: p. XVIII)

Ao lançar mão dessa metáfora, o autor explicita que o modelo longínquo de Iracema já estava desenhado no que há de mais forte e cristalizado no Ocidente/Cristão: a Bíblia Sagrada. E, mesmo construída como uma indígena do novo mundo e vestida com as cores de sua natureza exuberante, a heroína não escapa de um padrão ético e estético dominante há muito, mas há muito tempo mesmo...

Iracema, a personagem, é assim, no nascedouro, um cruzamento da tradição ocidental e cristã e do exuberante exotismo americano. Não é ela uma personagem romântica qualquer, mas a personagem encarregada de catalizar em si um padrão de brasilidade: ela será o modelo de mulher que encarna as qualidades da desejada pátria brasileira.

O co-protagonista do livro, Martim — um português, branco e

colonizador — invade o espaço físico, cultural e nacional de Iracema — uma brasileira, indígena e colonizável —, para aí levar a língua, a cultura e a dominação brancas. E tal projeto realiza-se plenamente. No final da trama, todos os sobreviventes integram-se na cultura dominante e, a partir daí, a única legitimada.

Poti, o incansável e inseparável amigo indígena de Martim — originário da tribo dos Potiguaras, inimiga da nação de Iracema, os Tabajaras —, termina o livro e seus dias batizado, com pompa e circunstância, pela Igreja Católica, com o nome de Antônio Filipe Camarão. Ou, nas palavras de Alencar:

Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria ele que nada mais o separasse de seu irmão branco. Deviam ter ambos um só deus, como tinham um só coração.

Ele recebeu com o batismo o nome do santo, cujo era o dia; e o do rei, a quem ia servir, e sobre os dous o seu, na língua dos novos irmãos. (ALENCAR, 1977f: p. 308)

O que restou aí do antigo herói índio?

Ele renunciou à sua religião e ao seu nome, que se confunde com o da própria tribo — os Potiguaras. Em troca, assume o nome do santo do dia, assumindo com isto a religião a que se liga o patrono. Incorpora o nome do rei, a quem deverá, a partir de então, obediência política, assumindo assim nova cidadania. E, finalmente, traduz seu nome próprio para a língua do outro, renunciando à sua própria cultura. Sua identidade é agora tão outra que será entronizado na galeria dos heróis portugueses, forjados na luta contra os holandeses.

Nenhum projeto de colonização se atreveria a ir tão longe...

Será, assim, uma mera coincidência que a personagem central escreva seu nome com as mesmas letras que compõem o do continente a que, originariamente, pertence e de que é, desde sempre, a civilizadora original? De um continente, cujo destino equipara-se ao da personagem: de ser vítima de um processo brutal de colonização, que lhe seqüestrou a própria identidade?

Iracema, em sua descrição inicial, é toda ela a paisagem americana:

Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira.

O favo da jati não era doce como o seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado.

Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação

tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (ALENCAR, 1977f: p. 258)

Num sistema contínuo de comparações, a personagem é fundida e confundida com a própria natureza americana, num movimento característico de nosso romantismo que, em geral, sobrepunha o conceito de pátria ao conceito de paisagem. Veja-se o exemplo antológico da célebre Canção do Exílio, de Gonçalves Dias, em que a pátria era em tudo e por tudo melhor, na paisagem...

Entretanto, por outro lado, ela será um modelo de feminilidade, e não só para o seu mundo selvagem!

Sua relação com Martim é marcada sempre pela passividade diante do seu homem. Claro está que, ao longo da trama, isto está muitas vezes bastante disfarçado. Iracema, afinal de contas, é uma heroína selvagem e do sertão. Mas sua agressividade e valentia, que são verdadeiras, só se exercem contra aqueles que tentam colocar em risco a vida e a integridade do homem branco por quem se apaixonou.

No mundo de Iracema, Martim é o herói civilizador. Respeitador dos valores e da cultura estrangeiras, dele jamais partirá a iniciativa de romper a cordialidade e o respeito pelo outro. Já na primeira cena, quando invade a clareira onde repousa Iracema, é ela quem desfere a flecha certa que há de feri-lo no rosto. Mas a reação dele, nas palavras de Alencar, é:

De primeiro ímpeto, a mão lesta caiu sobre a cruz da espada; mas logo sorriu. O moço guerreiro aprendeu na religião de sua mãe, onde a mulher é símbolo de ternura e amor. Sofreu mais d'alma que da ferida. (ALENCAR, 1977f: p. 258)

Há aí um interessante cruzamento de significações: primeiro, a síntese entre a cruz e a espada — símbolos da colonização portuguesa; segundo, a figura dominante da mulher-mãe, outra síntese da cultura ocidental e cristã. A ligá-las os valores da religião que impedem ao homem de ver na mulher qualquer outra coisa diferente de um modelo específico de feminilidade. Não por acaso, Iracema será, ao fim e ao cabo, a mãe de Moacir e não mais a mulher de Martim. E é por isso que ele “Sofreu mais d'alma que da ferida”. Iracema, de sua parte:

O sentimento que ele pôs nos olhos e no rosto, não o sei eu. Porém a virgem lançou de si o arco e a uiracaba, e correu para o guerreiro, sentida da mágoa que causara.

A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. (ALENCAR, 1977f: p. 258)

Ela, também, se ferira o desconhecido, sente por isso e tenta reparar o mal praticado. Como se a chegada de Martim, armado e inva-

sor, não fosse uma agressão e o ato de Iracema a correspondente legítima defesa. Mas reside aí a chave para compreender a teoria alencarina da colonização como fraternidade. A relação entre o branco e o índio será vista sempre como uma relação amorosa.

O caso de Martim e Iracema será apenas uma culminação, na forma do amor-paixão gerador de um filho: Moacir, o primeiro cearense. Ou seja, a colonização teria possibilitado o surgimento de uma população brasileira, nascida do amor entre brancos e indígenas. Assim, o genocídio real transforma-se no casamento ideal, criando uma identidade nacional realimentadora do mito do “homem cordial”, a par do reforço do já envelhecido (ou envilecido?) “bom selvagem”.

Martim e Poti são irmãos e inseparáveis. Os Potiguaras são fraternos amigos dos portugueses, por quem pegam em armas contra os Tabajaras que, a sua vez, são amigos inseparáveis dos Holandeses. João amava Teresa que amava Raimundo...

No caso de Poti e Martim, as coisas vão bem mais longe, sugerindo mesmo a fusão das duas personagens numa só:

Poti cantava:

— Como a cobra que tem duas cabeças em um só corpo, assim é a amizade de Coatiabo e Poti.

Acudiu Iracema:

— Como a ostra que não deixa o rochedo, ainda depois de morta, assim é Iracema junto a seu esposo.

Os guerreiros disseram:

— Como o jatobá na floresta, assim é o guerreiro Coatiabo entre o irmão e a esposa: seus ramos abraçam os ramos do ubiratã, e sua sombra protege a relva humilde. (ALENCAR, 1977f: p. 295)

O curioso, aqui, é o sentido preciso da hierarquia que se estabelece. A união forte e bilateral é entre Coatiabo (nome de Martim no seu falseado batismo indígena) e Poti: um só corpo para duas cabeças ou dois troncos que se abraçam pelos ramos. Iracema ou é a ostra que se agarra à pedra numa relação unilateral e parasita, ou, pior ainda, a humilde relva, protegida pelos dois gigantes entrelaçados.

Poti foi o primeiro que ajoelhou aos pés do sagrado lenho; não sofria ele que nada mais o separasse de seu irmão branco. Deviam ter ambos um só deus, como tinham **um só coração**. [grifos meus] (ALENCAR, 1977f: p. 308)

A identidade é completa ao final, o casamento é perfeito e coincide com a postura de Alencar em seus romances urbanos. Em *Diva*, por exemplo:

“Vem, Augusto: eu te espero. A minha vida terminou; começo agora a viver em ti.”

.....  
— Não sei!... respondeu-me com indefinível candura. O que sei é que te amo!... Tu não és só o árbitro supremo de minha vontade. És tu que deves pensar e querer por mim... Eu?... Eu te pertença; sou uma coisa tua. Podes conservá-la ou destruí-la; podes fazer dela tua mulher ou tua escrava!... É o teu direito e o meu destino. Só o que tu não podes em mim, é fazer que eu não te ame!... (ALENCAR, 1977c: p. 166-167)

Na relação vertical homem/mulher, o amor e sua consequência plausível, o casamento, terminam por despersonalizar a mulher, em benefício da identidade masculina. Numa relação horizontal, entre homens e guerreiros, não se chega tão longe: ao menos a serpente tem duas cabeças, mas eles têm um só coração e um só deus. Não se poderia pedir mais, em termos de identidade. Só que o deus, o coração e tudo mais são, curiosamente, brancos. Assim como Emília deixa de existir para viver a vida de Augusto, os indígenas passam a viver a vida dos brancos, esquecendo-se de si mesmos: vê-se que a paixão é mesmo unilateral.

Iracema apaixona-se por Martim. Por ele trai e abandona os seus. Ela, a sacerdotisa da jurema, vestal da tribo, votada à pureza e aos ritos sagrados, não pode entregar a “flor de seu corpo” a nenhum índio. O bosque sacrificial é interdito aos homens, exceto nos dias rituais. Nele Martim é introduzido, para escondê-lo do ciúme e da fúria de Arapuã. Nele tem acesso ao licor sagrado — alucinógeno destinado às celebrações da tribo — para dormir e lembrar-se da noiva loura. Nele possui Iracema — ou mais exatamente, é por ela possuído, enquanto dura o efeito da droga.

Ainda que seja o herói civilizatório, torna-se o instrumento, através do amor, para a violação de todos os valores mais caros à tribo.

Iracema, tornando-se a mulher de Martim, abandona seu mundo, sua cultura e participa, ainda que por omissão, da morte dos seus irmãos tabajaras, nas mãos dos potiguaras, comandados por Poti e por Jacaúna. Ao deixar seu espaço, deixa lá também o heroísmo, a coragem e a decisão que a tornavam respeitada entre os seus. Sintomaticamente, enquanto fogem e estão em terras tabajaras, Iracema é quem guia a Martim e a Poti; chegados aos limites, este último assume a liderança da caminhada que é entregue a Martim, quando chegam ao litoral. Cada um é o senhor dos caminhos, em seu território.

Mas, chegada, primeiro à aldeia dos Tabajaras e depois à sua própria casa, ela já é outra mulher. Resignada e submissa, assume o papel da esposa fiel e obediente. Martim que não a ama, enfastia-se logo da aventura e prefere partir para a caça ou para a guerra com seu inseparável



amigo-irmão Poti. Iracema sozinha assume a gravidez; sozinha dá à luz.

Mais que submissa, Iracema percebe o fastio do outro:

— O que espreme as lágrimas do coração de Iracema?

— Chora o cajueiro quando fica o tronco seco e triste. Iracema perdeu sua felicidade, depois que te separaste dela.

— Não estou eu junto de ti?

— Teu corpo está aqui; mas tua alma voa à terra de teus pais, e busca a virgem branca, que te espera.

.....

— Quando teu filho deixar o seio de Iracema, ela morrerá, como o abati depois que deu seu fruto. Então o guerreiro branco não terá mais quem o prenda na terra estrangeira.

— Tua voz queima, filha de Araquem, como o sopro que vem dos sertões do Icó, no tempo dos grandes calores. Queres tu abandonar teu esposo?

— Não vêm teus olhos lá o formoso jacarandá, que vai subindo às nuvens? A seus pés ainda está a seca raiz da murta frondosa, que todos os invernos se cobria de rama e bagos vermelhos, para abraçar o tronco irmão. Se ela não morresse, o jacarandá não teria sol para crescer tão alto. Iracema é a folha escura que faz sombra em tua alma; deve cair, para que a alegria alumie teu seio.

O cristão cingiu o talhe da formosa índia e a estreitou ao peito. Seu lábio pousou no lábio da esposa um beijo, mas áspero e morno. (ALENCAR, 1977f: p. 301)

O que impressiona no discurso de Iracema é a plena aceitação de sua secundariedade. Seu papel de esposa exige todos os sacrifícios, inclusive o da renúncia a si mesma. Para que o senhor e marido seja feliz ela deverá sair de cena. Afinal o seu papel principal, o de fecundar o herdeiro Moacir, já está cumprido. Resta, apenas, esperar que venha à luz, para que sua missão deixe de ter sentido. Por outro lado, o discurso de Alencar deixa perceber toda a distância que ele mesmo impõe entre os dois. Ao chamar Martim de cristão e Iracema de índia, reafirma a distância cultural e civilizatória que medeia entre os dois.

Mais que isso: ela, ao anunciar sua futura morte, está marcando com lúcida transparência o destino que está reservado não só a ela, mas aos selvagens do novo mundo. É necessário que morra a índia, para que vivam o branco e o filho nela gerado. Mas este será cearense, ela seguirá sendo para sempre a virgem indiana. Poti também morre: é vitimado de morte civil. Morre nele o índio, para dele nascer o herói brasileiro Filipe Camarão. Os indígenas que sobrevivem não serão brasileiros, continuarão a existir como ponto de comparação que permita a estes identificarem-se como alguma coisa que não é mais o português, nem é o índio. Tais brasileiros herdaram dos selvagens as belas qualidades heróicas para eles construídas

pelo discurso romântico e deles desdenharam a autêntica realidade étnica, cultural e social. É nesse sentido que tem razão Oswald de Andrade ao falar do “índio filho-de-maria e afilhado de D. Antônio de Mariz”.

A identidade nacional repousa sobre o índio construído, sobre a frágil Iracema, sem neles fincar raízes. Nesse sentido a personagem é duplamente emblemática.

Seu suicídio, porque é disto que se trata, é a metáfora mais clara do resultado da colonização e da catequese. Iracema para ser a esposa de Martim — cujo nome é diminutivo de Marte — perde tudo o que tem e que a caracteriza. Da virgindade ritual aos costumes familiares; da dignidade guerreira à beleza natural; do frescor juvenil à alegria de viver. Torna-se um modelo de esposa e de mãe, desde há muito conhecido. Vai parir sozinha, longe dos seus e longe do marido que viajava com Poti. Dá ao filho o nome de Moacir, cuja etimologia Alencar encarrega-se de estabelecer:

MOACIR — Filho do sofrimento: de **moacy** — dor, e **ira** — desinência que significa — saído de. (ALENCAR, 1977f: p. 319)

Outra metáfora de longo curso na cultura cristã! A maternidade como sofrimento, a sublimidade da figura da mãe construída na dor do parto. Desde o Velho Testamento que é nossa conhecida. Iracema, uma vez mais, cumpre um destino que lhe era muito anterior. O modelo está profundamente arraigado em nossa cultura e na cabeça de Alencar. Afinal convém não esquecer que Iracema é a primeira mãe brasileira: modelo inaugural e base do que venha a ser depois.

Triste destino das mães, nesse modelo de pátria brasileira: restalhes parir os filhos que povoarão a terra e semearão novas mulheres para fazê-las mães de outros tantos brasileiros. Claro está que, se puderem seguir o modelo primacial de Iracema, tanto melhor. Com uma completa renúncia de si mesmas, viverão apenas pelo bem dos maridos e filhos...

Serão lembradas, como Iracema, pelo canto da jandaia no alto do coqueiro, a cujo pé ficou ela enterrada, para que as palmas acariciadas pelo vento repitam o seu nome, como exemplo e como mito...

# *Andante con spirito*

# O CINISMO DA NARRAÇÃO

---

Machado de Assis publica seu primeiro livro — *Crisálidas* — em 1864 e, no ano de sua morte, 1908, o último — *Memorial de Aires*. São 44 anos de intensa e sistemática atividade literária, que cobre, de forma quase completa, a segunda metade do século XIX.

Freqüentou, com reconhecida competência, quase todos os gêneros literários, mas, sem sombra de dúvida, deixou sua contribuição definitiva no campo da prosa. Foi contista insuperável, romancista portentoso e cronista de rara acuidade e humor. Em suma, foi um mestre da prosa literária.

De toda essa produção, objeto de tanta crítica e tanta análise, vou limitar-me a quatro títulos: *Helena*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. Como toda escolha, esta tem o seu quê de arbitrário. Entretanto, dentre as razões atingíveis e explicáveis, desejo expor algumas. *Helena*, por ser talvez o primeiro que tenha por tema central as relações jurídicas como arcabouço do social, tem aqui interesse específico. Nele já se encontram as raízes do que a crítica chama de fase madura do escritor, que tem início com a publicação das *Memórias póstumas*. Estas compõem, com os dois seguintes, uma trilogia temática que leitores de quase um século têm consagrado de forma sistemática. Em todos eles, as figuras femininas têm papel centralíssimo, ainda o seu tanto disfarçado

pela presença de um protagonista masculino. A problemática do casamento sofre aí uma análise tão profunda, quanto descarnada; tão cruel, quanto fecunda. Nada escapa ao humor cáustico e ao cinismo mal-disfarçado do nosso mestre. Além disso, sua postura no romance e no conto pautou-se sempre pela desmitificação dos arquétipos — em especial, dos femininos — com que se construiu a nossa literatura romântica.

Não que tais características não percorram toda sua obra, mas, nas escolhidas, assumem tal evidência que a tarefa fica, mais do que facilitada, tentadoramente gratificante. A rigor, ao falar-se destes romances, se está falando de todos os outros, tal é a unidade de sua ficção que supera, apesar de muitos críticos, a artificial divisão em dois momentos diferenciados e, pasmem, até mesmo opostos...

Assumo, aqui, a inseparável unidade de sua obra de ficcionista, sem deixar de aceitar que há nela uma progressiva afinação dos instrumentos da escrita de modo a fazer de alguns de seus romances verdadeiras obras-primas, mesmo quando comparadas àquelas das chamadas grandes literaturas européias. Há um aperfeiçoamento constante e não só no plano da escrita: é na análise do mundo histórico, em que vivia muito atentamente, que seus instrumentos chegam às raias da lucidez desatinada.

Helena foi publicado em 1876; Memórias póstumas de Brás Cubas, em 1881; Quincas Borba, em 1891 e Dom Casmurro, em 1899. Cobrem, assim, 23 dos 44 anos de produção do autor. Os três últimos estão separados entre si por quase uma década e, em tais intervalos, publicou livros de contos e peças de teatro, mas não romances. Entre Helena e Memórias póstumas, vem à luz Iaiá Garcia, em 1878. Todos estes elementos estão a apontar para uma sequência de composição que explica muitos dos aspectos complementares que exibem entre si, de forma muito especial, estes quatro romances.

Entretanto as datas de publicação dizem muito pouco, do ponto de vista que aqui me interessa. Pois, muito mais indicativas serão as datas que cobrem os universos das narrativas por eles constituídas. Helena, em sua estória, cobre um período que vai de 1842 a 1861; Memórias póstumas de Brás Cubas vai do nascimento à morte do narrador, ou seja de 1805 a 1869; Quincas Borba abrange o período que vai de 1867 a 1871; e Dom Casmurro compreende os anos de 1857 a 1899.

Assim, num quadro sintético, podemos perceber que apenas a década de 60 é tematizada por todos os quatro romances, constituindo uma intersecção temporal comum:

É curioso observar-se que a trama de Helena desenvolve-se num

período de tempo que se encaixa naquele em que se passam as ações das Memórias póstumas; o mesmo acontecendo com Quincas Borba, relativamente ao Dom Casmurro. Os dois primeiros encerram suas ações na década 60; os dois últimos privilegiam essa década como aquela em que se desenrolam os acontecimentos decisivos para as suas tramas. De alguma forma, são as décadas de 50 e de 60 as que assistem à concentração de fatos fundamentais das quatro narrativas aqui analisadas. Em Helena, Quincas Borba e Dom Casmurro, a década de 70 é a que marca a crise e a queda dos protagonistas. Já nas Memórias póstumas, as ações fundamentais se passam nas décadas de 40 e de 50.

Assim sendo, fica claro que o lapso histórico privilegiado pelo autor é aquele compreendido entre 1840 e 1870, com um destaque todo especial para as décadas de 50 e de 60. Todas as suas narrativas aí se situam, mesmo quando os narradores que as constroem estejam situados em outros momentos da História.

O narrador de Helena situa-se em 1876 — é o mais “antigo” dentre eles — ; o de Memórias póstumas está em 1881; o de Quincas Borba vem 10 anos depois; e, finalmente, em 1899 apresenta-se o de Dom Casmurro.

Tomamos, aqui, a data de publicação como referência básica do processo de narração. Caso contrário, algum apressado poderia argüir que Brás Cubas, ao narrar da eternidade, escaparia aos padrões e limitações de nossa pobre humanidade. Mas isto seria confundir significação com construção. É certo que Brás Cubas situa-se no além-mundo e além-tempo, para contar sua história. Entretanto essa personagem-narradora é criatura de Machado de Assis, que assina o livro e publica-o em 1881. O efeito eternidade é já um resultado desse processo criador. Esta é, pois, em termos de construção, a data a partir de que os acontecimentos são narrados.

Machado de Assis cria esta parcela de seu mundo ficcional num intervalo de tempo que vai de meados da década de 70 ao final da de 90. Seus narradores abarcam, assim, as três últimas décadas do século, enquanto suas histórias cobrem, no essencial, as décadas de 50 e de 60.

A primeira e mais óbvia das conclusões é a do necessário distanciamento que seus narradores assumem relativamente às matérias narradas. Nunca se darão ao trabalho de narrar o presente imediato, nem o fluxo histórico dentro de que se situam, contrariando, assim, um pressuposto epistemológico fundamental na postura realista em Literatura.

Os narradores destes romances observam seus mundos narrados de uma distância temporal considerável: de um máximo de 27 anos, em

Dom Casmurro, a um mínimo de 12, em Memórias póstumas de Brás Cubas. Bentinho, personagem e narrador de Dom Casmurro, começa a contar sua história em 1899, portanto 27 anos depois de sua separação de Capitu, ocorrida em 1872. Se se leva em conta que as ações narradas têm seu início em 1857, a distância aumenta para 42 anos. Assim o mundo de Bentinho e Capitu, jovens, é observado e narrado por um Bentinho já velho — para os padrões da época. Quando se separara, em 1872, contava com 29 anos; quando principia a contar os fatos, seu (?) filho Ezequiel já havia morrido, com 32 anos de idade e ele somava 56. Os dois mundos: o do narrador e o da matéria narrada são, seguramente, muito diferentes. E isto será matéria para a análise desse romance, daqui a pouco.

Já nas Memórias póstumas a distância é a menor do conjunto e, ainda assim, o narrador inicia suas funções 12 anos depois da morte da personagem e 72 após o seu nascimento.

Tudo isto está a indicar que, em Machado de Assis, a matéria ficcional primeiro tem que passar pela corrosão temporal, perder as arestas da imediatez e deixar-se plasmar pelas deformações da memória afetiva, para depois servir de material para a escrita.

Nada na sua postura indica uma crença na efetividade e na verdade do que narra. Muito ao contrário, é ele mesmo quem nos diz:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, restaurar na velhice a adolescência. Pois, Senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.

.....  
A certos respeito, aquela vida antiga aparece-me despida de muitos encantos que lhe achei; mas é também exato que perdeu muito espinho que a fez molesta, e, de memória, conservo alguma recordação doce e feiticeira. [ASSIS, 1962b: p. 808]

Ele afirma, aí, com todas as letras, que sua matéria ficcional é o passado, depois que o passar do tempo o escolheu das muitas impurezas da imediatez. Sequer atar as duas pontas da vida lhe é possível... E isto porque lhe falta alguma coisa de essencial: ele mesmo. Declara que não poderá recompor “o que foi nem o que fui”. O caráter de realismo ficcional fica, a partir daí, plenamente rejeitado. Apela, então, para a matéria de memória:

... vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Dêste modo, viverei o que vivi, e assentarei mão para alguma obra de maior tomo. Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e piores,

mas aquela nunca se me apagou do espírito. É o que vais entender, lendo. [ASSIS, 1962b: p. 809]

Expressões como reminiscências, nunca me esqueceu, se me apagou do espírito, por si mesmas, apontam para a matéria-prima ficcional do autor: a matéria de memória. É com ela que o narrador irá trabalhar na modelagem de suas criaturas; com ela, construirá as tramas de suas vidas; e, igualmente com ela, determinará a tragédia pessoal de cada uma, como todo tecelão de mitos.

Seu trabalho orienta-se no sentido da recuperação do tempo passado, na busca dos significados mais transcendentais que possam ter estado presentes nos acontecimentos mais cotidianos: “Dêste modo, viverei o que vivi”. Sua escrita assume, então, a perspectiva de uma nova vivência do acontecido, ou melhor, uma revivência, mas agora dentro da ordem que lhe impõe a linguagem. A vida e o vivido não são, pois, uma mesma coisa. A vida se dá — de alguma forma... — no universo exterior à linguagem, enquanto o vivido já é a sua captação nas malhas da linguagem que a constrói enquanto memória. Aqui o universo da linearidade, da causalidade e da lógica se impõe, de modo irrecusável: a opressão da sintaxe, como dela falava Graciliano Ramos, comanda a ordenação dos acontecimentos. Talvez seja por isso que Machado recorra à expressão “viverei o que vivi”. A rememoração — que se dá, necessariamente, no plano do discurso — é uma forma de viver outra vez. Mas, agora, de forma disciplinada, ordeira e inteligível, como o exige o discurso literário, em especial no nosso século XIX. Colocar em letra de forma significa, entre outras coisas, ordenar os acontecimentos, dar-lhes um sentido — na acepção semântica de orientação —, colocá-los dentro de uma hierarquia que, freqüentemente, não conheceram na vida real. Se agregarmos a isto o fato de que, mais do que colocá-los em um discurso, o narrador organiza-os numa narrativa — forma de travamento mais forte e de sintaxe mais determinante — as coisas tornam-se ainda mais nítidas. O que faz Machado de Assis — como de resto, a maioria dos escritores — é, ao escrever, tentar entender suas vivências, projetadas nas personagens. Organiza-as, dá um sentido àquilo que, no plano da vida real, ocorre de maneira mais ou menos caótica e não tem muitas das significações que a entronização na memória — como trabalho discursivo que é — lhes acrescenta.

Nesse sentido, escrever é viver outra vez, em outra dimensão e com outras significações. E é outra vez Machado quem nos diz:

Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois pensei em fazer uma “História dos Subúrbios”, menos sêca que as



memórias do Padre Luís Gonçalves dos Santos, relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo. Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que êles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras?... [ASSIS, 1962b: p. 808-809]

A primeira armadilha que ele coloca em nosso caminho é uma pensada e bem calculada desvalorização da literatura. Escreve-se apenas para ocupar o tempo ocioso e, de preferência, sem ter muito trabalho. A jurisprudência, a filosofia e a história demandariam um trabalho para o qual o narrador afirma não estar disposto. Atende, então, ao apelo dos bustos por ele mandados pintar na sua casa do Engenho Novo e que representam as figuras de César, Augusto, Nero e Massinissa, tal e como se encontravam na antiga casa de Mata-Cavalos. O certo é que tais figuras pouco têm a ver com a literatura, a menos que se considere que a decoração renascentista, clássica e neoclássica está relacionada com uma literatura emblemática e moral, com cujo código gradativamente perdeu os laços. Mas são estas figuras que o impelem a escrever o doloroso livro de sua vida e de seus desacertos com sua oblíqua e enigmática *Capitu*. Dizer que isto era pura diversão faz parte dos disfarces desse narrador esperto e gozador.

Ao desvalorizar, aparentemente, a literatura ele objetiva desviar as atenções do leitor do verdadeiro foco de suas intenções: a própria construção do romance. Não fosse assim, não caberia a informação de que as tais figuras encravadas em sua parede e em sua memória não foram capazes de reconstituir-lhe os tempos antigos, de que haviam sido testemunhas, em outra parede, na casa de Mata-Cavalos. A partir daí, Bentinho resolve contar alguns dos casos antigos afirmando que “Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...”.

A sua narrativa não parte da ilusão — o que é comum na ficção —, mas exatamente do seu contrário: a narração é que pode gerar a ilusão. E, se lembrarmos que o livro constitui-se como um julgamento de *Capitu*, as coisas tornar-se-ão um pouco mais claras. Sua narrativa é que há de gerar as ilusões com que tentará convencer-nos da infidelidade conjugal de sua mulher. Por outro lado, as ilusões, nascendo da narração, farão com que as antigas sombras renasçam e venham a conviver outra vez ao seu lado. E a lembrança de Goethe não é aqui mero ornamento retórico. É necessário ir um pouco mais fundo. O verso, que cita, pertence à dedicatória do Fausto, que tem a seguinte forma, na excelente tradução da Jenny Klabin Segall:

## 1ª Parte

### DEDICATÓRIA

Tornais, vós, trêmulas visões, que outrora  
Surgiram já à lânguida retina.  
Tenta reter-vos minha musa agora?  
Inda minha alma a essa ilusão se inclina?  
À roda afluis! reinai, então, nesta hora  
Em que assomais do fumo e da neblina;  
Torna a fremir meu peito com o bafejo  
Que vos envolve em mágica o cortejo.

Trazeis imagens de horas juvenis,  
Sombras queridas vagam no recinto;  
Amores, amizades, ressurgis  
Do olvido como um conto meio extinto;  
Renasce a dor, que em seus elementos diz  
Da vida o estranho, errante labirinto.  
Evoca os bons que a sorte tem frustrado,  
E antes de mim, à luz arrebatado.

Meus novos cantos já não ouvirão  
Os que me ouviram os primeiros versos;  
Desfeito, ah! se acha o grupo amigo, irmão,  
Ecos de outrora estão no nada imersos.  
Meu canto soa à ignota multidão,  
Seu próprio aplauso ecoa em sons adversos,  
E o mais, que a minha lira amara, erra,  
Se vivo for, esparso sobre a terra.

E de um remoto anelo o grave encanto  
Àquele reino de visões me acena;  
Vibra, ora, em indecisos tons meu canto,  
Qual da harpa eólia a murmurante pena;  
Sinto um tremor, segue-se o pranto ao pranto,  
A rígida alma abranda-se e serena;  
O que possuio vejo ao longe, estranho,  
E real me surge o que se foi antanho. [GOETHE, 1987: p. 27-28]

O Fausto é obra de toda uma vida. Goethe trabalha-o desde a juventude e não deixa de fazê-lo ao longo da vida, mesmo depois de sua primeira publicação. Em uma carta de 1831, ele diz:

Não é decerto fácil externar, no octagésimo-segundo (sic) ano de existência, aquilo que se concebeu aos vinte anos, revestindo esse esqueleto, vivo no íntimo por todo esse tempo, de veias, carne e pele, e cobrindo ainda essa projeção de roupas a revelarem, entreabertas, algumas dobras, a fim de que o todo venha a constituir enigma evidente, dando ao mesmo tempo prazer e trabalho aos pósteros. [GOETHE, 1987: p. 5]

É obra lenta e reconstitui toda a história da produção intelectual de Goethe. E, se o tema parece levá-la para outros domínios históricos, sua concepção e construção são testemunhos do tempo e da sociedade que lhe são contemporâneos. E, nesta dedicatória, o assunto é o do reaparecimento dos fantasmas de outro tempo. Não por acaso o mesmo do livro de Machado. É necessário reler com um pouco de reflexão esta Dedicatória, para perceber a forma como o Bruxo do Cosme Velho dialoga com o Dr. Fausto, na construção de sua narrativa.

Em primeiro lugar, as trêmulas visões — ou inquietas sombras, na versão machadiana — são resultado de situações reais de outrora. São fantasmas de vivências passadas. E, por isso, trazem imagens de horas juvenis, amores e amizades ressurgem do olvido, renasce a dor, aquele reino de visões me acena. Ao mesmo tempo em que Torna a fremir meu peito com o bafejo / Que vos envolve em mágica o cortejo. A presença das visões fá-lo reviver as mesmas emoções, agora retidas por sua musa (sua linguagem?). Mas os “ecos de outrora estão no nada imersos”. Ou seja, a situação é completamente contraditória. Há um passado morto, cujos fantasmas passeiam no presente e fazem renascer a dor de ontem, e um presente em que a presença do passado é mais forte do que as realidades vividas. Em palavras do poeta:

O que possuo vejo ao longe, estranho,  
E real me surge o que se foi antanho.

Vemos aí diluição do presente e a cristalização do passado, enquanto realidade presente. Note-se que os verbos aqui indiciam uma perspectiva claramente visual: trata-se de imagens e não de construções verbais. Na visão do poeta, o passado é percebido como real e perde a nitidez o presente.

Mas há aí, ao mesmo tempo, um sutil contrabando: fala-se de ver e de surgir. Nada é visto e nada surge; há, sim, um discurso que evoca a visão e o surgimento. Palavras não são imagens; referem-se a elas. Mas, no conjunto de armadilhas que o discurso coloca nas trilhas de qualquer leitura, se não se mantém viva a consciência de que se está num universo verbal, rapidamente, o leitor estará analisando o que vê em sua imaginação, acionada por este mesmo universo que, agora, se oculta nas dobras das imagens que soube provocar.

É preciso ter em mente que, como dizia Henry James — em algum esconso lugar de sua obra —, a “palavra cão não morde”. O jogo da ficção se dá nessa dialética intrincada entre o verbo e a visão, e só assim consegue despertar a sedução sem a qual seria ineficaz e morta. Nada há de mal no fato de que as palavras evoquem as imagens, é esta sua função

na arquitetura da forma narrativa. Mas, para o analista, o perigo reside em confundir as imagens que, depois de provocadas pelo verbo, se alojam em sua imaginação, no indispensável amálgama texto-leitor que é o próprio sangue e carne da grande literatura, com a totalidade do fenômeno literário. Na tarefa analítica há-que separar-se, sempre que possível, os dois pólos do processo.

O próprio tecido intertextual que configura uma determinada conjuntura literária — Renascimento, Romantismo, etc. — está sempre referido à tônica que se dá a um destes pólos. No caso em análise, o apagamento do pólo texto remete à plena vigência do imaginário-leitor. É uma tônica do movimento romântico fazer passar como “literatura”, o imaginário construído pela leitura do texto, deixando campo aberto aos plenos poderes das imaginações desbordantes e fazendo-as esquecer a tessitura verbal em que, necessariamente, se sustentam.

Outra deveria ser a tônica dos movimentos ou, como prefiro, das conjunturas literárias que se lhe opõem. Nada disso porém ocorre. O Realismo e o Naturalismo terminam por lhe imitar o procedimento, modificando, entretanto, a operacionalização do imaginário-leitor. Conduzido a criar imagens limitadas às informações fornecidas pelos textos, o leitor é castrado em suas exuberâncias e contido em seus exageros. Mas, o resultado final é ainda a ilusão visual. O romance existe como um universo de imagens e cria um mundo imaginário.

Será um traço da modernidade — européia, do final do século XIX; brasileira, de princípios do XX — a consciência do caráter verbal da literatura. Será necessária a chegada de Proust, Joyce e Mallarmé, no velho mundo; e a de Oswald, Drummond e Guimarães Rosa, entre nós. Ou... seria, porque em Machado de Assis, as coisas se passam um tanto por esse lado. A sua evocação de Goethe carrega um traço de pensada ironia.

Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras?... [ASSIS, 1962b: p. 808]

Pois, para o poeta as sombras são reais e o real é desfibrado. Agarra-se ao passado e, na sua imaginação, constitui seu mundo. Parte de seus fantasmas para construir a sua literatura; de alguma forma, evoca-os e, com isso, dá-lhes precedência epistemológica. Em Machado de Assis, ao contrário, a narração é quem lhe daria a ilusão. Ele parte do texto para as sombras e não destas para construí-lo. Tudo nele é consciência do caráter verbal de sua construção. E faz com que o leitor, compulsoriamente, o acompanhe nesse movimento. Não são ocasionais, em seus livros, as constantes intervenções do narrador dirigindo-se aos leitores para lembrar-

-lhes, exatamente, que são leitores...

Não há aqui espaço para a construção de um imaginário puro, em que os processos verbais de sua construção pudessem ficar ocultos na obra final. Ao contrário, sabe-se todo o tempo que se está diante de uma narrativa e não mergulhado num mundo de imagens, em tudo e por tudo equivalente ao chamado mundo real. O cinema de um Fellini, entre outros, encontra em tal tipo de parâmetros a sua novidade radical: sabe-se que se trata de cinema e não de vida real. São exuberantes nele os cenários escandalosamente artificiais, como o mar feito de plástico em *E la nave va* e em *Casanova*. Tudo de forma a provocar estranheza e a recusar qualquer verossimilhança de tipo realista.

Nada mais próximo da proposta narrativa de Machado de Assis. Entretanto, e contraditoriamente, nas suas obras, a visão do pretérito é faiscantemente viva, fazendo com que, quase sempre, o leitor perca de vista que o narrador fala de coisas muito distantes no tempo. Mas, atento, ele interfere para relembrar ao leitor sua irrecusável condição de não-habitante do mundo imaginário a que acede, exclusivamente, pela via verbal.

Se herdou muitos destes procedimentos dos narradores ingleses e franceses do século XVIII, com quem tinha enorme intimidade, aplicou-os de forma extremamente original, criando uma narrativa cujo encanto radical está exatamente em ser uma narrativa. Quando leio Sterne ou Richardson, por mais que narrem bem, ainda que o seu tanto redundantes demais, deixo-me levar pela riqueza do enredo e de suas ações, mesmo que seja chamado à minha condição de leitor inúmeras vezes. Em Machado, o que me seduz e encanta, não é o fio da narrativa — o mais das vezes trivial! —, mas o processo mesmo da sua narração. É aí que se localiza todo o seu poder de sedução. O narrador é, sem dúvida, a personagem mais cativante dos romances de Machado de Assis e não é ocasional o fato de as suas duas obras maiores — *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* — serem narradas em primeira pessoa.

O narrador, para ele, é o centro de toda a atividade literária. É sempre vivaz, esperto, cínico, irritantemente inteligente, sagacíssimo, atento, sutil, gozador, irônico a mais não poder, cruel muitíssimas vezes, cunhador de lugares-comuns incomuns, debochado e, também, extremamente comedido. Tudo isto e muito mais, tal é a sua riqueza e novidade. Na verdade, irrepetível.

É este exibido que se mostra impudentemente, o tempo todo, ao longo de seus romances. Se pensarmos em Flaubert, por exemplo, o contraste é ilustrativo. Fica difícil dizer quem narra, ali, a história. É uma narrativa que se constrói, praticamente, sem a presença do nar-

rador, ou com a ilusão de sua ausência, tal e como, depois, o cinema o fez e confirmou. Foi necessário que chegasse a década de 60, para que o narrador-cinematográfico saísse detrás das câmaras, para apresentar-se em cena e dizer a que tinha vindo.

Isto mostra o quanto Machado de Assis estava distante de uma postura realista. Pois, para ela, o referente — a mal-chamada “realidade” — tem um peso determinante. É a partir dele que constrói o texto, subordinando-o aos parâmetros considerados eficazes na “descrição” do real. Em Machado, o peso definitivo está localizado no processo da própria narração, num exibicionismo de virtuose discursiva que quase não deixa espaço para as cenas narradas.

Esse narrador de uma onipresença fora de qualquer dúvida centraliza o processo criativo na obra machadiana. Ele é quem deve ser observado, para uma adequada avaliação dessas narrativas.

Se a ótica realista está obviamente descartada, resta considerar que, para Machado, o que importava era o processo discursivo com que tais obras eram construídas, sem que isso o conduzisse a uma atitude meramente formalista. Se os conteúdos importavam — e o importavam muitíssimo! — eles deveriam ser construídos e desconstruídos num processo discursivo claro e evidente. O que fica patente, em seus romances, é que os seus narradores colocam, permanentemente, em dúvida as verdades de que possam ser portadores. Tudo dependerá do ponto de vista de que se observar o mundo narrado.

Exemplo maior de tal afirmação pode ser buscado no triângulo formado por Memórias póstumas, Quincas Borba e Dom Casmurro. Na verdade, trata-se da mesma história narrada por três tipos de narradores diferentes.

Em Dom Casmurro, temos a história do casamento e do adultério narrada do ponto de vista do marido ciumento, vinte e sete anos após a separação e alguns depois da morte de Capitu. Em Memórias póstumas, a mesma história é narrada da perspectiva do amante, também longe dos fatos: 12 anos depois de sua própria morte e 39 depois de ter-se tornado amante de Virgília. Em Quincas Borba, outra vez a história do casamento e, quase, do adultério. Aqui o narrador está fora do texto e da história: ele não é personagem desse mundo imaginário. Reserva-se o papel de criador distante e irônico. Tanto assim que começa a contar sua história vinte anos depois da morte de Rubião que coincide com o final do livro. Aqui o adultério coloca-se num plano levemente diferente. Palha, o ambicioso marido da bela Sofia, não se vexe de atirar a mulher nos braços de outro — o ingênuo Rubião — desde que tudo não passe de figuração de salões.

Tem a segurança de que a mulher não se entregará fisicamente a outro, mas permite que o faça no plano do simbólico. Sabe da paixão de Rubião, de alguma forma alimenta-a e exige de Sofia que o mantenha na ilusão. Enquanto isso, tornando-se sócio do outro, arranca-lhe um a um todos os cobres, que eram muitos...

O fato é que a “verdade” vai mudar dependendo do ponto de onde o narrador a visualize. Enquanto Bentinho se retorce em dúvidas assassinas, sem ter a certeza largamente anunciada, Brás diverte-se nos braços de Virgília; as dúvidas, se existirem, tocarão ao pobre do Lobo Neves que, não sendo narrador, nem personagem de importância, não vê suas peripécias contempladas pela narrativa. Se Brás aluga uma casinha na Gamboa, para poder amar em paz, Bentinho sequer consegue imaginar onde Capitu poderia traí-lo... Lobo Neves, de alguma forma, descobre o ninho da traição, mas isso não tem qualquer importância para a trama da narrativa.

Não muda a história, muda o seu contador. No caso de Palha e Sofia, não há dúvidas; há certezas. Mas de outro tipo. Palha sabe que, enquanto o Rubião estiver embebeado pela sua bela Sofia, nada lhe negará em termos de negócios. E é com o capital deste que se fará na praça, enriquecerá, aspirará à titularidade e, evidentemente, abandonará o amigo e protetor na miséria e na loucura. Aqui há um caso diferente de adultério: o adultério simbólico. Pois, grande parte das relações de Palha e Rubião são alimentadas pela culpa deste em relação ao Palha, já que lhe deseja ardentemente a mulher e pensa sempre estar avançando na direção de seus objetivos. Gasta com ela o que o próprio marido não arriscaria e, no seu delírio final, fá-la imperatriz de seu imaginário império francês.

Em síntese, temos aí três histórias equivalentes e absolutamente distintas. A equivalência no plano dos fatos e a diferença no modo de narrar. O que indica que a narração não se reduz a um artifício de forma, mas a uma decisão política. A escolha do ponto de vista determinará o andamento e a trama dos destinos aí enredados. Vê-se que a experiência de Lawrence Durrell, em *O Quarteto de Alexandria*, não é tão nova assim... O importante é reter que tal escolha tem profundas consequências na construção da narrativa. Ela, sendo parte da forma, não deixa, por isso, de determinar profundamente o plano do conteúdo, se é que tais planos se podem separar tão pacificamente assim.

No caso de Machado, sua abordagem requer um prévio mapeamento dos narradores e dos territórios por eles criados, de forma a que se historicize o exercício da leitura do modo mais correto possível.

Pois, se a História tem algum lugar na Literatura — e seguramen-

te o tem! — esse lugar é preferencialmente o da enunciação. É o quando e o onde se narra que demarcarão, de forma definitiva, o lugar histórico da narrativa. Não é o fato de falar da antiga Cartago que faz de Salammbô, de Gustave Flaubert, uma obra menos francesa e menos oitocentista. O olhar e a fala com que se constrói essa Cartago estão plenamente fincados no solo conflitivo do século XIX francês. Esse olhar e essa fala é que são radicalmente históricos, sem que o tema tratado deixe de sê-lo. Mas a Cartago de Flaubert é, necessariamente, uma Cartago vista e sentida por uma percepção e uma sensibilidade dos anos oitocentos, sendo impossível que corresponda à Cartago que efetivamente existiu. Pois esta é, ela também, uma construção histórica.

Entre nós, quando Alencar escreve Ubirajara, as ações da narrativa transcorrem em tempos pré-cabralinos. Mas a enunciação tem a marca histórica dos novecentos, com tudo o que isso implica. Não é o indígena brasileiro anterior às caravelas que ali desfila suas peripécias. Mas, o índio brasileiro anterior à descoberta tal e como é percebido pelo olhar e pela sensibilidade românticas de José de Alencar. O que é realmente histórico aí é o olhar romântico. Os índios anteriores às descobertas são uma realidade para sempre perdida a partir das próprias descobertas. O silvícola alencarino é uma construção discursiva e uma tentativa de reconstrução histórica. Se tais índios hoje, no olhar dos antropólogos e mesmo dos não-especialistas, surgem como artificiais e idealizados, nem por isso Ubirajara deixa de ser um documento histórico. Ele é testemunha loquaz da forma como os românticos brasileiros, e em especial Alencar, concebiam os habitantes originários de nossas terras.

No caso de Machado de Assis, é necessário extrema acuidade quanto aos dados da enunciação para que não nos deixemos levar por armadilhas, a todo instante deixadas no texto e mesmo à sua margem. É na enunciação e através dela que podemos ter acesso a níveis de significações de outra forma inatingíveis.



# A GEOMETRIA DAS EMOÇÕES EM HELENA

---

Assim como o Conselheiro Vale, com a sua morte, no dia 25 de abril de 1859, abre o resposteiro deste drama romântico [?], Helena irá fechá-lo, com a sua, pouco mais de um ano depois. E entre estas duas mortes, tece-se a teia dos destinos humanos que dará sustentação à arquitetura do livro.

Aí vários planos entrecruzam-se para dar vida ao drama das personagens. O Conselheiro, de conduta publicável até a sua morte, desencadeia as ações ao reconhecer, em testamento, a existência de uma filha natural, havida na vigência de seu matrimônio. Além do reconhecimento e do dote, determina à irmã e ao filho — já que então era viúvo — a integração plena deste fruto de amores proibidos, no seio da família remanescente.

Estão dados os ingredientes com os quais se poderia compor uma trama lacrimosa, tão ao gosto de um certo romantismo. Não é, todavia, o que irá ocorrer ao longo destas páginas de leitura fascinante.

Um primeiro plano a chamar-nos a atenção é o das relações jurídicas, mesmo porque o livro abre com a questão da morte e do testamento. E este constitui a lei com que o morto continua a legislar entre os vivos. A obra refere-se, em vários momentos, quando da circunstância

de uma morte anunciada, à ansiedade dos possíveis herdeiros frente às disposições legais que poderão trazer-lhes a suprema ventura ou a desdita mais completa.

E a lei do Conselheiro estabelece alterações profundas na ordem familiar sobrevivente. Além de integrar na partilha dos bens uma filha ilegítima, até então desconhecida, termina por redefinir as dimensões da estrutura familiar com um acréscimo considerável. Apesar das resistências encontradas, a lei se cumpre: Helena passa a viver com a sua nova família, sob a égide do retrato do Conselheiro Vale. As consequências deste fato espriam-se por outros núcleos familiares agregados.

Por exemplo a família Camargo, que pretendia ver sua filha Eugênia casada com o herdeiro dos bens: o até então filho único, Dr. Estácio. O surgimento, ou o reconhecimento, de uma nova herdeira reduz de forma drástica o montante da fortuna que, entretanto, não era pequena.

De outra parte, D. Úrsula, irmã do morto, vê-se na contingência de aceitar no regaço familiar, no núcleo mesmo da base de sustentação moral da sociedade, o resultado de amores vadios e a presença materializada do adultério do Conselheiro.

E, Helena — a heroína do romance —, presumivelmente órfã e vivendo num colégio de internas, vê-se, repentinamente, integrada a uma família aristocrática e ascendendo de posição social. Além de passar, de uma hora para outra, a privar da intimidade de pessoas que até então lhe eram absolutamente desconhecidas.

Contextualizando tal nóculo, a sociedade que frequenta a casa do Conselheiro divide-se na aceitação e na mal disfarçada rejeição a um elemento adventício, sem a legitimidade moral requisitada, ainda que biológica e legalmente amparada.

Enfim, Helena vem desestruturar uma rede de interesses e valores jurídicos com amparo na lei da morte, que tudo pode. Ainda que esta narrativa venha provar que nem sempre...

As peripécias, num primeiro momento, dão a Estácio uma irmã de sangue e de lei. A Helena, um irmão de lei. Isto porque sabe ela que o reconhecimento póstumo do Conselheiro, generoso ao excesso, encobre sua verdadeira filiação de sangue, que tem outra origem. Desaparecido seu verdadeiro pai, o Conselheiro amasiado com sua mãe — Ângela — adota-a em seu coração, trata-a como filha e decide legitimá-la, num arroubo de paternidade projetada.

Tal quiproquó constrói, no romance, uma situação de equívocos:

Estácio ama, sem poder, sua irmã de sangue, num inaceitável incesto; Helena ama seu irmão legal, projetando um incesto simbólico. Este também intransitável na estrita moral professada.

Ao final, desfeito tragicamente o engodo jurídico, não são irmãos de sangue e amam-se. Mas, aí o jurídico submete-se ao império da moral pública e a morte oferece ao narrador seu concurso imprescindível para sanear uma situação de risco, intolerável para a ficção do tempo. Helena morre de amores, mas sem que o encontro amoroso real se concretize entre os presumíveis irmãos, ainda que a lei já não o proibisse.

Para resolver o conflito entre a lei e a moral, as soluções dependerão da área que vier a ser atingida por seus resultados.

A aceitação da ilegitimidade de Helena legitima o adultério masculino de que resulta. A não-consangüinidade de Estácio e Helena não basta para legitimar o casamento entre irmãos meramente formais. Ou seja, o Conselheiro ao morrer, legitimando uma filha que não era verdadeiramente sua, legitima é a si mesmo enquanto adúltero. Além disso, reparte o capital familiar com uma estranha. Este é um pecado imperdoável na literatura do século XIX e, por isto, encarrega-se o narrador de eliminar Helena, de forma a que, caprichos à parte, o capital continue intocado e dentro do clã legítimo.

Se Estácio, superando os preconceitos da época, desposasse Helena, o pecado legitimar-se-ia duplamente. Ela teria ascendido socialmente e apossar-se-ia, com mais direitos, da totalidade do capital familiar, sem a adequada legitimação ética. Tal escândalo, nem Machado de Assis seria capaz de provocar.

A manobra sórdida de Camargo, tentando afastar Helena de Estácio — objetivo atingido por outros meios —, visa garantir a fortuna intocada para sua filha. E isto é legitimado pelo texto, não sem que o narrador lhe dê o enfoque do mais desabusado sarcasmo. Mas, nem o sorriso perverso do narrador, nem sua cortante e fina ironia eliminam a legitimação das manobras sociais e políticas que visam à celebração de matrimônios fincados no mais deslavado interesse pecuniário. Isto não fere a ética e, se houver amor, tanto melhor. Aqui moral e direito dão-se as mãos para celebrar a lei de acumulação do sistema. O intolerável é a dilapidação e, mais ainda, a dilapidação ilegítima.

Já, e coerentemente, no plano da política não há conflitos na planície desse texto. A referência explícita a uma possível candidatura de Estácio à Câmara dos Deputados — um pouco a contrapelo seu — só encontra resistências no próprio escolhido. A eleição será evidentemente

tranqüila. Os apoios chegam-lhe por vias familiares e colaterais. O cargo é um galardão social e, em nenhum momento, a opção partidária ou política é colocada como problema. Escolha o partido que escolher e a eleição dar-se-á da mesma forma. Não há projetos, sequer idéias: talvez discursos, onde a retórica há de suprir a ausência de preocupação com as estruturas do edifício social, já definido e, nessa ótica, imutável. Nenhuma preocupação do narrador em ironizar o processo ou o que valha como tal. Apenas uma referência à Câmara como um emprego digno de um herdeiro rico e, portanto, desocupado com as relações sociais de trabalho.

Já o plano das relações amorosas revela-se tomado, de ponta a ponta, por uma cuidadosa geometria de interesses. O cálculo e o respectivo benefício andam prazerosamente juntos. Por trás das aparências românticas, o que move os relacionamentos amorosos, em Machado e especialmente neste texto, é uma cuidadosa avaliação dos ganhos — ou econômicos ou sociais — que poderão daí advir.

Helena, órfã de mãe e com um pai clandestino, adotada por rica família, não duvida entre o amor verdadeiro que vota a seu suposto irmão Estácio e um casamento de conveniência com Mendonça. Entregar-se ao primeiro colocaria em risco a nova situação cuidadosamente arquitetada e revelaria à sociedade o cálculo de que se originara. Adotar o segundo afastaria os riscos de uma situação amorosa verdadeira, mas explosiva do ponto de vista ético. Mais que isso, ela arquiteta a aceleração do matrimônio de Estácio com Eugênia, de forma a construir uma situação estável e de pouco perigo para todos. É o que pedia a moral da época, não o que aconselharia a autenticidade amorosa.

Camargo, ao organizar sua estratégia para casar a filha, não leva em consideração a afetividade que, existindo como de fato existia, tornava as coisas mais fáceis de serem executadas. Dona Úrsula só abre seu coração a Helena, depois de ser atendida por ela com extremada dedicação em período de doença, numa espécie de cálculo a posteriori.

Estácio é o único que vacila entre o amor verdadeiro e a conveniência, ainda quando não possa admitir, conscientemente, a paixão incestuosa por aquela que crê ser sua irmã de sangue. Mas, no frígir dos ovos, entre o coração e a conveniência termina por inclinar-se por esta, sendo poupado de uma decisão pela interveniência da morte.

O único caso de paixão vivida é o do Conselheiro Vale, que desfruta de uma existência paralela plena de felicidade, à margem do matrimônio e em prejuízo da moral da conveniência. Ainda que, as aparências mantidas, possa desfrutar da correspondente impunidade social.

Por outro lado, a única relação amorosa que impele ao sacrifício é a de Salvador, pai de Helena. Para ver a filha em situação econômica e social que ele não poderia oferecer, renuncia uma vez à paternidade, outra ao convívio — mesmo que escasso e oculto, com a filha adorada.

Mesmo assim, como afirmar que escapa ao cálculo das conveniências? Até onde sua atitude não é, no essencial, simétrica a das demais personagens? Até onde Salvador e Camargo não desempenham uma mesma função social, ainda que movidos subjetivamente por valores opostos?

Tais indagações nos fazem ver em Machado, ainda uma vez, uma atitude cética diante das situações humanas e o recurso à ironia como forma de não identificar-se ao universo de personagens que extrai de sua pena afiada e ácida. Não é ainda a forma descarnada do riso com que comporá mais tarde o Brás Cubas ou o Quincas Borba, mas já é um crítico renitente das atitudes românticas.

Não há como, honestamente, vislumbrar em Helena uma construção enquadrada nos moldes do romantismo. Pode a moldura ser idêntica, mas o olhar do pintor não padece da ingenuidade necessária para compor um idílio, em que as instituições sociais vigentes não sejam golpeadas nos seus fundamentos mais caros.

Neste sentido, se há uma personagem positiva, é Salvador. E quem a constrói não é o narrador; ele mesmo assume a palavra para compor o seu drama pessoal. É ele um intelectual pobre, afeito à verdade e conformado com as estruturas cristalizadas da desigualdade social. Se a alguém acusa é ao “destino” que não o dotou de recursos para criar a filha adorada e só tem a agradecer à generosidade do Conselheiro, que virá a garantir a Helena o lugar que ela merecia e ele não poderia garantir-lhe.

Que mais se pode pedir a um escritor, em 1876, para caracterizar uma atitude de cínica adesão a um sistema de hierarquias que se sustenta não nos valores da pessoa humana, mas na sua mesma ausência?

# MEMÓRIAS CÍNICAS DE BRÁS CUBAS

---

Publicado em 1881, quando ele contava 42 anos de idade, *Memórias póstumas de Brás Cubas* é o quinto romance de Machado. É, também, o primeiro que sai à luz, depois da doença que o reteve largo tempo em Friburgo.

Apontado pela crítica como um divisor de águas em sua carreira, ele vai interessar-me pelo que acrescenta, em sua obra e no romance brasileiro, à construção da imagem da mulher. Deixo à excelente e abundante bibliografia que já existe a discussão da obra nas suas significações mais amplas e abrangentes, já que essa é uma longa e convidativa viagem.

Para os fins a que me proponho, vou limitar-me à abordagem de alguns aspectos de sua construção, de forma a poder relacioná-lo com os demais romances escolhidos e revelar uma unidade de arquitetura e de temática que aponta para um conjunto de valores, que constituem uma articulação ideológica significativa na segunda metade do nosso século XIX.

O primeiro e grande problema que este livro instigante nos propõe é o da constituição de seu narrador. Não só o título, mas também a sua dedicatória:

Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas **Memórias póstumas**. (ASSIS, 1962a: p. 509)

remetem claramente à temática da morte do narrador, invertendo a expectativa tradicional de que um vivo fale de outros vivos ou de outros mortos. Mas, um morto narrar a sua vida e a de outras personagens vivas não se enquadra na chamada verossimilhança até aí vigente.

## CAPÍTULO PRIMEIRO / ÓBITO DO AUTOR

Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre êste livro e o Pentateuco. (ASSIS, 1962a: p. 511)

Ao afirmar que seu narrador é um defunto que se torna autor e não um autor que se torna defunto, a ironia cortante atinge em cheio o meio cultural de que se desprende este texto. A tradição mandava que os autores mortos fossem os consagrados, como se só a solenidade da campa legitimasse os méritos literários. Machado despacha seu Brás Cubas do além, para imiscuir-se no universo dos vivos, invertendo a demanda consagratória vigente. Este narrador vai observar o mundo dos vivos, de um ponto de vista atemporal, despojado das pressões sociais, das contingências históricas e das conveniências tão presentes numa sociedade regida pela instituição do favor. Além de que, de uma perspectiva do outro-mundo, este aqui perde muito da sua seriedade e compostura. Brás Cubas pode rir-se de tudo e de si mesmo, tem o privilégio da ausência do contexto: já não é mais parte do jogo de mútuas conveniências que cimentam as relações sociais. Pode livremente soltar o verbo, pois não o alcançarão mais as represálias da opinião pública.

E o deboche, não pára por aí:

...Consequentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (ASSIS, 1962a: p. 511)

Com um piparote, na verdade, ele despacha a nós leitores, sem contar como um narrador constrói, no outro mundo, uma representação deste: problema de não pequeno porte. Todas as dificuldades são ultrapassadas por uma tirada de estilo, como se tudo sempre se resolvesse por uma acrobacia retórica. Afinal, a obra em si mesma é tudo.

Resolve, de uma penada, alguma coisa que, no século XX, dependeria da eclosão do que se costuma chamar de realismo fantástico, em que as leis da lógica do cotidiano estão definitivamente suspensas, em prol da construção de um tipo de imaginário alegórico que se faz passar como se não o fosse. Machado faz um mesmo tipo de movimento, sem perder a verossimilhança realista, de que zomba sistematicamente, e sem sair de seus limites. Machado não é um realista, mas finge sê-lo com tal eficiência que a crítica até hoje assim o toma, sem se dar conta de que cai, dessa forma, numa armadilha fatal para a interpretação.

Ao afirmar que a obra é tudo, Machado poderia ser tomado como um paladino do movimento parnasiano, cuja característica essencial, enquanto construção do discurso, é exatamente anular a presença do enunciador em benefício da objetividade do texto. O que está a léguas de distância do seu projeto literário.

Em verdade, o que está em jogo aqui é a existência de um narrador absolutamente livre de quaisquer convenções, que não sejam as que o tornam inteligível para os leitores seus contemporâneos. Com tal narrador, pode ele escrever o que queira, sem ser limitado por conveniências e por regras castradoras do objeto histórico que se dispõe a construir.

Exemplo magnífico disso é o capítulo referente ao delírio, que se contrapõe à lógica, à verossimilhança e à causalidade, pilares da forma narrativa. A partir da eternidade, qualquer ponto de vista passa a ser tão legítimo quanto qualquer outro. Não há mais espaço para verdades privilegiadas ou para centramentos filosóficos. A relatividade entroniza-se como única referência relativa...

Este narrador relativo e debochado constrói sua estória, ridicularizando-se a si próprio, em primeiro lugar, e aos outros, em seguida. É a forma segura que tem para evitar o estabelecimento de uma seriedade que poderia ser confundida com algum tipo de verdade.

No Capítulo Primeiro, este axioma assim se expressa:

Dito isto expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro e possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos. Onze amigos! Verdade é que não houve cartas nem anúncios. Acresce que chovia — peneirava — uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste, que levou um daqueles fiéis da última hora a intercalar esta engenhosa idéia no discurso que proferiu à beira de minha cova: — “Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que têm honrado a humanidade. ste ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas



nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isto é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado.”

Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei. (ASSIS, 1962a: p. 511-512)

Em primeiro lugar, sendo a personagem da qual se fala o próprio narrador, as imprecisões com que se expressa têm, necessariamente, alguma intenção. Como morreu em **uma** sexta-feira, tendo **uns** sessenta e quatro anos? Tal tipo de indefinição informativa cabe quando o narrador avalia, de fora, aspectos que desconhece ou conhece incompletamente. Ri-se de nós ou de si mesmo, nessa farsa?

A inserção do discurso do fiel de última hora, em si mesmo falso pela empostação retórica, é confirmada com uma expressão eivada da mais cruel ironia: Bom e fiel amigo! As palavras do orador, no exagero que as desqualifica, afirmam que tudo isto é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado. Estaria tudo bem, se no Capítulo VII /O Delírio não deparássemos com este diálogo cruel entre a Natureza e o narrador:

— Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga.

Ao ouvir esta última palavra, recuei um pouco, tomado de susto. A figura soltou uma gargalhada, que produziu em torno de nós o efeito de um tufão; as plantas torceram-se e um longo gemido quebrou a mudez das cousas externas.

— Não te assustes, disse ela, minha inimizade não mata; é sobretudo pela vida que se afirma. Vives: não quero outro flagelo.

— Vivo? perguntei eu, enterrando as unhas nas mãos, como para certificar-me da existência.

— Sim, verme, tu vives. Não receies perder êsse andrajo que é teu orgulho; provarás ainda, por algumas horas, o pão da dor e o vinho da miséria. Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e se tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver. (ASSIS, 1962a: p. 519)

Não seria essa a Natureza capaz de pranteiar-lhe a morte. Não bastasse a postura cediça do discurso fúnebre, apesar de sua solenidade, para denunciar a falsidade da situação, o narrador escolhe colocar-se, no delírio que lhe antecede à morte, frente a uma Natureza cruel e impiedosa que será, mais para a frente, o suporte para a filosofia de Humanitas, paródia descarnada dos ideais positivistas e darwinistas, tão em voga e tão prestigiados no contexto de Machado de Assis.

Tal atitude narrativa apenas confirma o contrário do que se afirmara, quer no discurso fúnebre, quer na própria descrição do narrador. Não há que levá-lo a sério; ele não tem qualquer compromisso com a

coerência. E isto se repete ao longo do livro. A cada afirmação, surgirá a correspondente negação, clara ou implícita, sonhando ao leitor uma base firme sobre que se sustenta para uma interpretação baseada na coerência e na verossimilhança.

Assim é no caso de sua genealogia: seu sobrenome, Cubas, tem origem num bisavô tanoeiro — que lhe não dava os fumos aristocráticos que sua posição ensejava. É, num primeiro momento, pespegado a um capitão-mor, seu homônimo e fundador da Vila de São Vicente, no século XVI. Em seguida, devido à reação dos seus herdeiros, é relacionado a um outro ascendente, que se heroicizara nas lutas contra os mouros, por haver arrebatado trezentas cubas aos infiéis. Ou, nas suas próprias palavras:

Como êste apelido de Cubas lhe cheirasse excessivamente a tanoaria, alegava meu pai, bisneto do Damião, que o dito apelido fôra dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, em prêmio da façanha que praticou, arrebatando trezentas cubas aos mouros. Meu pai era homem de imaginação; escapou à tanoaria nas asas de um calembour. Era um bom caráter, meu pai, varão digno e leal como poucos. Tinha, é verdade, uns fumos de pacholice; mas quem não é um pouco pachola nesse mundo? Releva notar que ele não recorreu à inventiva senão depois de experimentar a falsificação; primeiramente, entroncou-se na família daquele meu famoso homônimo, o Capitão-mor, Brás Cubas, que fundou a vila de S. Vicente, onde morreu em 1592, e por êsse motivo é que me deu o nome de Brás. Opôs-se-lhe, porém, a família do capitão-mor, e foi então que êle imaginou as trezentas cubas mouriscas. (ASSIS, 1962a: p. 513-514)

O mesmo movimento repete-se, em relação ao seu pai, que é construído e desconstruído logo em seguida. “Era um bom caráter, meu pai, varão digno e leal como poucos e, apesar disso, releva notar que ele não recorreu à inventiva senão depois de experimentar a falsificação. Além disso, tinha, é verdade, uns fumos de pacholice; mas quem não é um pouco pachola nesse mundo? “Recorrendo ao mestre Aurélio, podemos constatar que pachola aceita significações diferentes:

**Pachola.** S.m. 1. Madraço, mandrião. 2. Farsola, farsante; patusco. 3. Indivíduo pedante, cheio de si. 4. Indivíduo de elegância duvidosa. 5. Homem femeeiro, mulherengo. • Adj. 2g. 6. Bras. Cheio de si; orgulhoso, vaidoso; gabola. 7. Pretensiosamente apurado no trajar. (FERREIRA: p. 1023)

A qual delas recorrer, se mais de uma pode encaixar-se, com sentido na frase? É o narrador, mais uma vez, jogando com as possibilidades ambíguas que o discurso lhe oferece. Claro está que o dicionário fornece significações contemporâneas e que não coincidem, necessariamente, com as acepções correntes na época de Machado. Mas não temos muitas razões de ordem filológica para acreditar que este vocábulo, já em desuso entre

nós, tenha abrigado significações muito divergentes das dicionarizadas. O que importa é frisar, uma vez mais, o processo de construção usado pelo narrador. O pai é e não é, ao mesmo tempo, uma e outra coisa. O que fica, ao final? O esvaziamento das significações estabelecidas e cristalizadas. O próprio conceito de pai — tabu nos discursos filiais — é submetido a duro, mas simpático, tratamento desmitificador.

Processo semelhante encontramos, por exemplo, em *O alienista*, *Idéias de canário* e *Um homem célebre*, para citar apenas três de seus contos mais conhecidos. No primeiro, fica-se sem saber qual a significação de loucura; no segundo, de mundo; no último, de criação artística. Este procedimento, talvez central na obra de Machado, termina por abalar os próprios alicerces da verossimilhança, não só literária, mas cultural como um todo. É como se ele estivesse empenhado em corroer, por dentro, não a ordem social ou política, mas filosófica e ética, mostrando sempre que o que é, não é, e o que parece ser é o seu contrário. O que, em última instância, termina por denunciar a falsidade intrínseca do mundo em que lhe tocava viver e onde faz suas personagens desfilarem suas misérias cotidianas. Porque grandeza, nenhuma delas tem...

E este ponto conduz ao que é central, em minha preocupação, nesse capítulo. Essa falsidade intrínseca atinge, de cheio, suas personagens femininas. Aqui, especialmente Virgília, mas sem poupar as demais coadjuvantes desse drama pequeno e despido de qualquer grandiosidade épica. Longe de suas intenções os arquétipos femininos tão competentemente talhados pelo buril verbal de um José de Alencar. Aqui habitam mulheres comuns, medíocres mesmo, tiradas, estas sim, ao vivo da sociedade carioca do nosso século XIX. Incultas, muitas vezes desgraçadas, incoerentes e astutas, ingênuas calculistas e simplórias desfrutáveis, elas desfilam sua mesmice e vacuidade ao longo das páginas de seus romances.

Aqui mesmo, o grande amor da vida de Brás Cubas, seu único amor, surge em cena nestes termos:

Com esta reflexão me despedi eu da mulher, não direi mais discreta, mas com certeza mais formosa entre as contemporâneas suas, a anônima do primeiro capítulo, a tal, cuja imaginação à semelhança das cegonhas do Ilisso... Tinha então 54 anos, era uma ruína, uma imponente ruína. Imagine o leitor que nos amamos, ela e eu, muitos anos antes, e que um dia, já enfêrmo, vejo-a assomar à porta da alcova... (ASSIS, 1962a: p. 516)

E logo adiante:

Saiu; Virgília deixou-se estar de pé; durante algum tempo ficamos a olhar um para o outro, sem articular palavra. Quem diria? De dous grandes namorados, de duas paixões sem freio, nada mais havia ali, vinte anos depois; havia apenas dous corações murchos, devastados pela vida e

saciados dela, não sei se em igual dose, mas enfim saciados. Virgília tinha agora a beleza da velhice, um ar austero e maternal; estava menos magra do que quando a vi, pela última vez, numa festa de São João, na Tijuca; e porque era das que resistem muito, só agora começavam os cabelos escuros a intercalar-se de alguns fios de prata. (ASSIS, 1962a: p. 517)

Com qual das duas imagens ficamos? A “mais formosa entre as contemporâneas suas”, ou “uma ruína, uma imponente ruína”, ou ainda, “a beleza da velhice, um ar austero e maternal”, o que é verdadeiro, se é que esta palavra tem algum sentido aqui? Mais uma vez, o narrador, à plena luz da cena, faz pouco caso de nós leitores ou, mesmo, nos faz de bobos. Ser e não-ser, ao mesmo tempo; esvaziamento de qualquer referência mais sólida. Mas, a delicadeza do eufemismo — ao dizer que “estava menos magra” —, o toque realista sobre a cor dos cabelos e a observação sobre a resistência fazem o pêndulo deter-se, nesta passagem, do lado positivo. A imagem é tratada, de início, sarcasticamente, onde o adjetivo imponente tanto pode ser lido como um quantificador, numa pauta negadora, quanto como, na escala positiva, majestosa, magnificente, admirável. Mas da beleza da velhice à ruína medeiam léguas de desconsideração...

Nega, também, a vida e a paixão: “De dous grandes namorados, de duas paixões sem freio, nada mais havia ali, vinte anos depois; havia apenas dous corações murchos, devastados pela vida e saciados dela, não sei se em igual dose, mas enfim saciados.” O que houve, se houve e quando houve transforma-se, uma vez mais, em nada. Da paixão, das vibrações, do amor nada restou, tudo são ruínas, corações murchos. E a vida? O que resta está marcado pela saciedade; não a saciedade feliz pelo alimento farto e saboroso, mas a saciedade da inapetência, da ausência do desejo.

E, como quem se justifica, aduz logo em seguida:

Creiam-me, o menos mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gôta da baba de Caim. Corrido o tempo e cessado o espasmo, então sim, então talvez se pode gozar deveras, porque entre uma e outra dessas duas ilusões, melhor é a que se goza sem doer. (ASSIS, 1962a: p. 516)

Retorna a seu mote predileto de negação do real imediato. Nega tanto a felicidade presente, quanto a recordação, deixando-nos o consolo de gozar de uma das ilusões: a presente ou a que será presente no futuro. E, como é de seu gosto, talha o presente dentro da moldura da baba de Caim, ofertando um gozo menos ácido para o exercício da rememoração. Estamos condenados à memória afetiva que, ao fim e ao cabo, oferece-nos uma visão menos amarga da vida. E é seguramente por isso que o narrador assim descreve a chegada de Virgília à beira de seu leito de morte:

Vejo-a assomar à porta da alcova, pálida, comovida, trajada de

prêto, e ali ficar durante um minuto, sem ânimo de entrar, ou detida pela presença de um homem que estava comigo. Da cama, onde jazia, contemplei-a durante êsse tempo, esquecido de lhe dizer nada ou de fazer nenhum gesto. Havia já dous anos que nos não víamos, e eu via-a agora não qual era, mas qual fôra, quais fôramos ambos, porque um Ezequias misterioso fizera recuar o sol até os dias juvenis. Recuou o sol, sacudi todas as misérias, e êste punhado de pó, que a morte ia espalhar na eternidade do nada, pôde mais do que o tempo, que é o ministro da morte. Nenhuma água de Juventa igualaria ali a simples saudade. (ASSIS, 1962a: p. 516)

O jogo da afirmação/negação segue certo seu rumo; afirma e nega, a um só tempo, a presença de Virgília. Sobrepoë-se à mulher real e presente, a mulher ausente e conduzida pela recordação. É a vitória, como sempre, da memória afetiva sobre o real imediato. Num outro plano, o estilístico, ao executar um movimento de virtuosidade, afirma: “Da cama, onde jazia, contemplei-a durante êsse tempo, esquecido de lhe dizer nada ou de fazer nenhum gesto”. O curso normal da construção apontaria para um complemento afirmativo do verbo esquecer. Entretanto, ele se esquece de dizer nada e de fazer nada. Claro está que o jogo estilístico termina por inverter este sentido literal, mas sem apagá-lo. Convivem na frase, mais uma vez, o ser e o não-ser, no mesmo processo de esvaziamento detectado em outros planos do discurso. Sua atitude epistemológica é de uma consequência a toda prova.

No curso desse mesmo movimento, surge a dissimulação de Virgília:

Nhonhô era um bacharel, único filho de seu casamento, que, na idade de cinco anos, fôra cúmplice inconsciente de nossos amôres. Vieram juntos, dous dias depois, e confesso que, ao vê-los ali, na minha alcova, fui tomado de um acanhamento que nem me permitiu corresponder logo às palavras afáveis do rapaz. Virgília adivinhou-me e disse ao filho:

— Nhonhô, não repares nesse grande manhoso que aí está; não quer falar para fazer crer que está à morte.

Sorriu o filho, eu creio que também sorri, e tudo acabou em pura galhofa. Virgília estava serena e risonha, tinha o aspecto das vidas imaculadas. Nenhum olhar suspeito, nenhum gesto que pudesse denunciar nada; uma igualdade de palavra e de espírito, uma dominação sobre si mesma, que pareciam e talvez fossem raras. Como tocássemos, casualmente, nuns amores ilegítimos, meio secretos, meio divulgados, vi-a falar com desdém e um pouco de indignação da mulher de que se tratava, aliás sua amiga. O filho sentia-se satisfeito, ouvindo aquela palavra digna e forte, e eu mesmo perguntava a mim mesmo o que diriam de nós os gaviões, se Buffon tivesse nascido gavião... (ASSIS, 1962a: p. 517-518)

Há aqui a repetição do processo, Virgília é construída como amante, para, em seguida, ser desconstruída. Nhonhô é, a um só tempo, testemunha inconsciente de amores adúlteros e portador do orgulho filial,

diante da palavra digna e forte de sua mãe. Mas, por sobre isto, o cinismo descarado do narrador, de um lado infantilizando o rapaz, tratando-o por Nhonhô; de outro, reforçando, para nós leitores, a consciência de sermos conhecedores da verdade e sermos engabelados pelo discurso moralizador que ele desenvolve, encobrindo-a. O tratamento de Nhonhô é uma forma típica do discurso do escravo, para referir-se aos filhos do senhor: é o diminutivo — de caráter, inclusive, afetivo — com que as amas tratavam as crias do senhor branco. O narrador Brás Cubas, ao colocar na boca de Virgília tal tratamento para o filho, abre um leque amplo de possibilidades de significações. Ou zomba de sua maternidade, ou coloca-a em inferioridade na escala hierárquica familiar, ou infantiliza definitivamente o jovem, ou tudo isso ao mesmo tempo. O que é mais provável...

Da parte de Virgília, o narrador brinca todo o tempo e parece divertir-se às custas dela e de nós. “Sorriu o filho, eu creio que também sorri, e tudo acabou em pura galhofa. Virgília estava serena e risonha, tinha o aspecto das vidas imaculadas. Nenhum olhar suspeito, nenhum gesto que pudesse denunciar nada; uma igualdade de palavra e de espírito, uma dominação sobre si mesma, que pareciam e talvez fossem raras”. Se tudo acabou em pura galhofa, o que se segue a essa frase fica contaminado, desde já por essa marca. Ele nos avisa e, entretanto, em seguida, passa a narrar seriamente o caráter acima de qualquer suspeita de sua amante. Culmina com a igualdade de palavra e de espírito. Ou seja, ela não fingia. O fingimento supõe, exatamente, a desigualdade entre eles. Ela é, para esse discurso, séria e fiel esposa, mãe exemplar e, concomitantemente, amante e adúltera.

Não é, tampouco, ocasional a referência a Buffon. Machado aproveita-se, em todas as ocasiões, para fazer uso de sua ampla erudição e leitura. De um lado, para colocar seu leitor diante de um quadro de possível desconhecimento e fazê-lo aceitar o que ele afirme, sem discutir, tal é a sua cultura e a autoridade intelectual daí decorrente. De outro, como sempre, para provocar relações que funcionem como pistas de leitura ou, mais simplesmente, para esconder tais pistas. No caso, Buffon, além de ser o retórico que cunhou o, hoje, lugar-comum “o estilo é o próprio homem”, foi um dos cientistas mais respeitados do século XVIII francês.

**Georges Louis Leclerc Comte de Buffon**, b. Sept. 7, 1707, D. Apr. 16, 1788, a French naturalist, wrote *Natural History*, one of the most widely read scientific works of the 18th century. In 1739 he became the intendant, or director, of the *Jardin du Roi*, the French botanical gardens. With the help of collaborators, Buffon spent almost 50 years until his death writing the eventually 44-volume *Natural History*, which concerns almost all nature, as well as presenting Buffon's views on the origin and age of the Earth—one of the first not based on biblical interpretations.

Well known and respected, he was made a count in 1753 by King Louis XV. (GROLIER: 1991)

**Buffon** (Georges Louis Leclerc, comte de). Naturaliste et écrivain français (Montbard, 1707 - Paris, 1788). Partageant son temps entre ses fonctions d'intendant du jardin du roi (1739) e son domaine en Montbard, il rédigea son *Histoire Naturelle*, suivie des époques de la Nature, avec plusieurs collaborateurs dont Daubetton. Soucieux de baser la connaissance scientifique sur des faits d'expérience, il critiqua le caractère, selon lui trop systématique de la classification des espèces de Linné. Croyant en la génération spontanée, il expliqua la genèse des espèces (38 types originels) à partir de "molécules organiques". Il semble avoir admis un transformisme limité, en particulier sous l'influence du milieu, de la nourriture et de la domestication. Convaincu que "les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité" et soucieux avant tout de l'ordre et de l'enchaînement des idées, il prôna une parfaite adaptation de l'expression au sujet ( *Discours sur le style*, 1753), théorie que ses écrits illustrent: plein de vivacité dans la monographie sur l'écureuil, son style, devient épique pour évoquer "les époques de la nature". (ROBERT, 1975: p. 302)

Mas, além do fato de ser cientista respeitado, Buffon defende algumas idéias que têm a ver com a nossa história:

La mode est à la vulgarisation de la science. Le dessein de l'Encyclopédie le révèle bien. Aussi l'œuvre de BUFFON (1707-88) directeur du Jardin du Roi, auteur de l'imposant *Histoire naturelle* (1749-88), livre à succès.

Œuvre de science solide. Observation scrupuleuse: aidé de collaborateurs (Daubetton, l'abbé Bexon), Buffon pousse loin le souci de la documentation exacte. Hypothèse intelligente: montrant l'unité naturelle, du minéral au végétal et à l'animal (l'homme seul échappe encore à la série) Buffon est l'ancêtre du transformisme. Surtout, s'élevant contre toute logomachie, il n'aime pas que l'on prenne pour la science les formules et les dictionnaires: méthodes et symboles, en mathématique ou en biologie, appareil d'allure savant, ne sont que des échafaudages qui ne doivent pas trop en imposer ni remplacer l'effort proprement philosophique, le progrès du savoir. (SAULNIER, 1948: p. 136)

O cientista coloca-se frontalmente contra o emprego de fórmulas vazias ou definições meramente formais, empenha-se na busca de documentação exata e filia-se à necessidade de desenvolver um esforço filosófico na busca do progresso do saber. Ora, nada disso caracteriza o discurso de nosso Brás Cubas, muito pelo contrário, tudo aí é engenhosidade formal, vacuidade de pensamento. Claro está que a remissão a Buffon faz-se, num primeiro momento, em função do lugar-comum: os gaviões, se tivessem o seu retórico, julgar-nos-iam, pelo nosso estilo. Mas, num outro plano, o cientista estudou todas as espécies animais com um detalhe levado a extremos e as estudou com método científico. De qual dos dois Buffon-gavião nos fala o narrador? É apenas uma tirada

de estilo ou, mais uma vez, o jogo da desconstrução? E, repetidamente, a negação global da realidade humana, desde que observada de um outro ângulo diverso do nosso...

O que há de novo neste livro é a publicação do caráter dissimulado da personagem feminina, que será o leitmotiv de Dom Casmurro e estará ensaiado, em larga escala, na personagem Sofia, do Quincas Borba. Não é uma aparição ocasional nem exclusiva da Capitu dos olhos oblíquos e dissimulados de cigana. O efeito de triangulação entre os três romances permite ver o que, de outra forma, pode passar despercebido.

Virgília não pode negar o adultério porque, sendo o narrador o seu amante, a traição torna-se constitutiva da história. Mas, mesmo assim, pode armar-se de uma postura familiar e, mesmo, moralista no curso de uma bem construída dissimulação. Entretanto a Virgília, que aí está, é construída pelo discurso de Brás Cubas. Não é o marido ciumento que fantasia a dissimulação de uma esposa que pode ser culpada ou não e que transforma a sua narrativa em libelo acusatório. Mas, entre Bentinho e Brás Cubas há algo mais que o fato de serem narradores criados por Machado de Assis. Em posições opostas no espectro da fidelidade conjugal, ambos compartilham a mesma crença numa natureza feminina necessariamente falsa. O próprio Palha que, cafajestemente, joga sua Sofia nos braços de Rubião — por sabê-la incapaz de gostar dele —, tem lá as suas desconfianças quanto à igualdade de palavra e de espírito de sua esposa.

Machado de Assis não escapa assim ao círculo de giz preconceituoso de sua época. Como, entretanto, seus narradores são marcados pelo cinismo constitutivo, até desse preconceito somos capazes de duvidar, uma vez que nunca se sabe quando eles falam a sério ou estão tomando o pêlo ao leitor.

De tudo, entretanto, resta o fato de que, entre a fidelidade conjugal e o adultério, a dissimulação move-se totalmente à vontade, como parte constitutiva da natureza feminina...

Este romance é construído numa sucessão de relações amorosas de Brás Cubas. A primeira, aos dezessete anos, com Marcela, uma espanhola de vida airada; a segunda com Eugênia — filha ilegítima de Dona Eusébia; Virgília, a noiva prometida e sonogada, foi a número três; Nhã-loló encerra a lista. Das quatro relações, duas foram consumadas: com a prostituta e com a adúltera. As outras duas não passaram de namoricos, sem conseqüências mais sólidas.

A relação com Marcela, que o inicia nos mistérios do amor, tem características marcadamente românticas. É o jovem bem nascido



que se apaixonou pela moça de vida fácil, ao invés de apenas desfrutar de seus préstimos, como determinava a moral do sistema. Lances de emoção e suspense, desperdício de recursos e planos insensatos levam o pai a transferi-lo, à força, para Coimbra: forma de afastá-lo de Marcela e proporcionar-lhe a indispensável formação bacharelesca. Mas, se no plano da história isto se passa assim, o narrador aborda o assunto de uma forma quantitativamente irônica:

Gastei trinta dias para ir do Rocio Grande ao coração de Marcela.

.....  
Teve duas fases nossa paixão, ou ligação, ou qualquer outro nome, que de nomes eu não curo; teve a fase consular e a fase imperial. Na primeira, que foi curta, regemos o Xavier e eu, sem que êle jamais acreditasse dividir comigo o governo de Roma; mas, quando a credulidade não pôde resistir à evidência, o Xavier depôs as insígnias, e eu concentrei todos os poderes na minha mão; foi a fase cesariana. Era meu o universo; mas, ai triste! não o era de graça. Foi-me preciso coligir dinheiro, multiplicá-lo, inventá-lo. Primeiro explorei as larguezas de meu pai; êle dava-me tudo o que eu lhe pedia, sem repreensão, sem demora, sem frieza; dizia a todos que eu era rapaz e que êle o fôra também. Mas a tal extremo chegou o abuso, que êle restringiu um pouco as franquezas, depois mais, depois mais. Então recorri a minha mãe, e induzi-a a desviar alguma cousa, que me dava às escondidas. Era pouco; lancei mão de um recurso último: entrei a sacar sôbre a herança de meu pai, a assinar obrigações, que devia resgatar um dia com usura. (ASSIS, 1962a: p. 532)

Entre o narrador, já postado na outra vida, e o jovem ardente coloca-se um discurso, em tudo e por tudo, marcado pela ironia e, mesmo, pelo deboche. A fórmula consagrada para medir sua relação com Marcela tem uma estrutura fixa:

...Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos. Meu pai, logo que teve aragem dos onze contos, sobressaltou-se deveras; achou que o caso excedia as raiais de um capricho juvenil. (ASSIS, 1962a: p. 534)

É o lugar-comum marcado pelo contraste de duas quantidades, onde a verossimilhança romântica veria apenas qualidades imensuráveis. Assim, a aproximação e a conquista são medidas pela régua da quantidade, que é toda a moral desse primeiro amor de Brás Cubas. Para entender as fases consular e imperial, vale coligir outra informação:

Era boa môça, lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo, que lhe não permitia arrastar pelas ruas os seus estouvamentos e berlindas; luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes. Naquele ano, morria de amôres por um certo Xavier, sujeito abastado e tísico, — uma pérola. (ASSIS, 1962a: p. 531)

A disputa pelo cetro do poder era, no fundamental, econômica.

Donde a necessidade irrefreável de conseguir os recursos, pelos métodos que mais conviessem aos resultados, estes sim indispensáveis. Não estava em jogo o amor de uma dama, estava em disputa o poderio econômico. Tanto é assim que o narrador hesita ao qualificar sua relação amorosa: paixão, ligação, ou qualquer outro nome. Hesitação nascida do tipo irregular de relacionamento. Pois, ao falar da moça, os adjetivos chovem-lhe da pena, com uma precisão só comparável ao sarcasmo com que a qualifica. E, se ao designar sua relação, descamba para uma pensada imprecisão, ao qualificá-la, o vocabulário da história política surge-lhe espontâneo e brilhante. Roma antiga é o palco de suas fantasias de poder e, do consulado ao império, são-lhe suficientes poucos meses e muitos contos de réis. Não bastava ao herdeiro ser rico, era necessário parecê-lo. Até aí tudo bem. A ultrapassagem dos limites, a dilapidação da fortuna, o desgaste do capital, isso sim, era necessário reprimir. Não há pecado maior no sistema que a pulverização da riqueza. Isto seria intolerável. Passar para outras mãos, sem retorno previsível, os bens de raiz não cabe nos limites desse mundo e a análise de Helena já no-lo mostrou à exaustão.

Outro traço que aqui se repete é o da visão da mulher. Marcela finge, Marcela é simulada, Marcela mantém os dois amantes, sem que um deles fosse informado da circunstância: “quando a credulidade não pôde resistir à evidência, o Xavier depôs as insígnias”. A própria mãe, ao desviar algum dinheiro, para fornecê-lo clandestinamente, não deixa de enganar ao pai e ser, ela também, dissimulada.

O segundo relacionamento é com Eugênia. Esta moça era filha ilegítima de uma antiga amiga da família, Dona Eusébia, a quem o pequeno Brás Cubas delatara, em 1814, quando contava com apenas 9 anos. O objeto da delação fora um beijo dado às escondidas no Dr. Vilaça, “um homem grave, medido e lento, quarenta e sete anos, casado e pai”. O motivo, este:

Não foi outro o delito do glosador: retardara a compota e dera causa à minha exclusão. Tanto bastou para que eu cogitasse uma vingança, qualquer que fôsse, mas grande e exemplar, cousa que de alguma maneira o tornasse ridículo. Que ele era um homem grave o Dr. Vilaça, medido e lento, quarenta e sete anos, casado e pai. Não me contentava o rabo de papel nem o rabicho da cabeleira; havia de ser cousa pior. Entrei a espreitá-lo, durante o resto da tarde, a segui-lo, na chácara, aonde todos desceram a passear. Vi-o conversar com D. Eusébia, irmã do sargento-mor Domingues, uma robusta donzelona, que se não era bonita, também não era feia.

Disse isto; puxou-a para si; ela resistiu um pouco, mas deixou-se ir; uniram os rostos, e eu ouvi estalar, muito ao de leve, um beijo, o mais medroso dos beijos.

— O Dr. Vilaça deu um beijo em D. Eusébia! bradei eu correndo pela chácara.

Foi um estouro esta minha palavra; a estupefação imobilizou a todos; os olhos espraivavam-se a uma e outra banda; trocavam-se sorrisos, segredos, à socapa, as mães arrastavam as filhas, pretextando o sereno. Meu pai puxou-me as orelhas, disfarçadamente, irritado deveras com a indiscrição; mas no dia seguinte, ao almoço, lembrando-se do caso, sacudiu-me o nariz, a rir: Ah! brejeiro! ah! brejeiro! (ASSIS, 1962a: p. 529)

Testemunha indiscreta e rancorosa de amores clandestinos, o pequeno Brás assume a delação como vingança, levando à condenação dos infratores. Não nos esqueçamos de que o narrador é o mesmo Brás Cubas, amante e infrator da moralidade estabelecida, quem fará o pequeno Brás Cubas denunciar o adultério alheio, da mesma forma como Virgília já o fizera, capítulos antes. É o ser e o não-ser do jogo discursivo que se reflete, inclusive, na caracterização de D. Eusébia: “uma robusta donzelona, que se não era bonita, também não era feia”. Isto em 1814.

É em 1830, quando regressa da Europa, já bacharel, que, após perder a mãe, vai passar uns dias na Tijuca. Lá reencontra D. Eusébia, vizinha da casa dos Cubas naquele bairro de chácaras. E, com ela, uma filha de 16 anos, Eugênia. Feitas as contas, o episódio de 1814 fecundara e prosperara na forma da donzela apeteçível.

Ocorreu-me logo o episódio de 1814, e senti-me vexado; mas adverti que os acontecimentos tinham-me dado razão. Na verdade, fôra impossível evitar as relações íntimas do Vilaça com a irmã do sargento-mor; antes mesmo do meu embarque, já se bosquejava misteriosamente no nascimento de uma menina. Meu Tio João mandou-me dizer depois que o Vilaça, ao morrer, deixara um bom legado a D. Eusébia, cousa que deu muito que falar em todo o bairro. (ASSIS, 1962a: p. 545)

O narrador aproveita-se de tudo para virar o jogo a seu favor. Não foi a delação um ato lamentável, pois os acontecimentos pósteros lhe vieram dar razão. Passa a figurar como natural o ato, em si, condenável; e passa a ser condenada a pobre da moça donzela que se entregara a um homem casado. Ele, não; ele comportara-se como um cavalheiro, deixando, inclusive, um bom legado para a amante. E, mais ainda, a expressão de que lança mão é exatamente esta: “fôra impossível evitar as relações íntimas do Vilaça com a irmã do sargento-mor”. Ou seja, tais relações, em princípio, deveriam e poderiam ser evitadas. Esta é a verdade ética do sistema. Mas, não parece que Brás Cubas estivesse credenciado a ser o seu portador e divulgador. É o adúltero confesso a julgar os crimes de adultério. É como colocar a raposa para administrar o galinheiro.

O curioso é que o Vilaça é quem rompe o pacto de fidelidade e a condenada é a robusta donzelona, que a ele se entregara. Entende-se melhor a expressão pouco lisonjeira com que o narrador a trata, ao confirmar que,

no adultério, só há um culpado: a mulher. Essa era a opinião dominante no século XIX e, apesar de tudo, continua a sê-lo em pleno século XX...

Tanto é assim que o fruto desses amores proibidos é duplamente marcado pelo narrador: pelo nome e pelo físico. Chama-se Eugênia e é coxa.

EUG NIO, -A, gr. **Eugênes**: “de bom (**eu**) nascimento (**genes**)”, “de nobre estirpe”. (GUÉRIOS, 1981: p. 113)

Não bastasse a maldade de fazê-la nascer defeituosa, Brás Cubas delicia-se em nomeá-la com a mais insidiosa das ironias. E não atinge só a ela, não lhe escapa a autora de seus dias:

EUSÉBIO, -A, gr. **Eusébios**, deriv. de **eusebés**: “pio, religioso”. (GUÉRIOS, 1981: p. 114)

E não há levantar a hipótese da arbitrariedade dos nomes das personagens. Todos são escolhidos, por critérios conscientes ou não, a partir de uma grade de leitura mais ou menos codificada, conforme a época. E de Machado não se pode levantar a pecha de desconhecedor da língua e, principalmente, da cultura clássica. Os dois nomes citados têm sua origem no grego e percorrem as obras clássicas da cultura ocidental.

É seguramente a maldade do narrador e o seu descarnado cinismo que o fazem deliciar-se em massacrar suas personagens. A pobre Eugênia, além de filha natural — como então se dizia —, ainda traz inscrita no seu corpo e no seu nome a marca da maldade. Não me deixa mentir o narrador, ao intitular o capítulo em que dela trata de “A flor da moita”, que remete a uma passagem assaz significativa:

Tinham-me dado razão os acontecimentos. Ainda porém que ma não dessem, 1814 lá ia longe, e, com êle, a travessura, e o Vilaça, e o beijo da moita... (ASSIS, 1962a: p. 545)

Eugênia aí está apenas para publicar o pecado de sua mãe e carregar, com seu andar capenga, a vergonha da culpa alheia. E toda essa condenação parte exatamente de quem?

Do narrador, que, em seguida, faz o jovem Brás Cubas interessar-se por ela, enamorar-se mesmo. Começa um namoro que poderia, se continuado, alçar a moça a um patamar social mais alto, ao preço de o jovem herdeiro descer na escala matrimonial. Não vai ele tão longe... Alguns dias bastam para que, a conselho do pai, desça para a cidade para conhecer a noiva prometida e adequada: Virgília.

E quanto a Eugênia, Brás Cubas entretém-se com ela — tanto o narrador quanto a personagem:

Palavra que o olhar de Eugênia não era coxo, mas direito, perfeitamente são; vinha de uns olhos pretos e tranqüilos.

.....  
O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma bôca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! sse contraste faria suspeitar que a natureza é às vêzes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita? Tal era a pergunta que eu vinha fazendo a mim mesmo ao voltar para casa, de noite, sem atinar com a solução do enigma.

.....  
Manhãs bonitas, frescas, convidativas; lá embaixo a família a chamar-me, e a noiva, e o Parlamento, e eu sem acudir a cousa nenhuma, enlevado ao pé de minha Vênus Manca. Enlevado é uma maneira de realçar o estilo; não havia enlêvo, mas gôsto, uma certa satisfação física e moral. Queria-lhe, é verdade; ao pé dessa criatura tão singela, filha espúria e coxa, feita de amor e desprêzo, ao pé dela sentia-me bem, e ela creio que ainda se sentia melhor ao pé de mim. E isto na Tijuca. Uma simples égloga. D. Eusébia vigiava-nos, mas pouco; temperava a necessidade com a conveniência. A filha, nessa primeira explosão da natureza, entregava-me a alma em flor. (ASSIS, 1962a: p. 551-552)

Até aí a parte, digamos, leve do assunto. Uma alma em flor enamorando-se e um jovem herdeiro exercendo seu perfil narcísico e deixando-se gostar. Uma mãe hábil na vida, dando as facilidades recomendáveis, ainda que à custa de alguns arranhões na moral professada. E um narrador cínico: da Vênus Manca à simples égloga passam-se cenas inconfessáveis. Se é ele quem a constrói coxa, como tem o descaramento de acusar a natureza de escárnio? E, com que superioridade coloca a personagem Brás em relação a Eugênia... “Queria-lhe, é verdade; ao pé dessa criatura tão singela, filha espúria e coxa, feita de amor e desprêzo, ao pé dela sentia-me bem, e ela creio que ainda se sentia melhor ao pé de mim.” O sentir-se bem do jovem Brás é todo feito de uma superioridade que vai do social ao físico, passando pelo moral. A própria construção da frase filha espúria e coxa, denuncia a extrema maldade do narrador. Ao atribuir dois adjetivos a um mesmo nome, cria entre eles uma relação de equivalência, ou seja, as qualidades espúria e coxa equivalem-se nesse sintagma, como a dizer que uma e outra decorrem da mesma causa. A mesma coisa vale para a construção seguinte feita de amor e desprêzo. Onde se pode ler cada uma das causas atribuída a um dos pais. E nada havia, até aqui, que colocasse em dúvida a relação D. Eusébia/Vilaça, no que diz respeito à afetividade. A insídia nasce nessa frase e aí se despede, sem maiores explicações...

Mas, o pior está por vir, é a exasperação do cinismo e do escárnio, é o massacre final da pobre Eugênia:

Não desci, e acrescentei um versículo ao Evangelho: — Bem-

-aventurados os que não descem, porque dêles é o primeiro beijo das môças. Com efeito, foi no domingo êsse primeiro beijo de Eugênia, — o primeiro que nenhum outro varão jamais lhe tomara, e não furtado ou arrebatado, mas cândidamente entregue, como um devedor honesto paga uma dívida. Pobre Eugênia! Se tu soubesses que idéias me vagavam pela mente fora naquela ocasião! Tu, trêmula de comoção, com os braços nos meus ombros, a contemplar em mim o teu bem-vindo espôso, e eu com os olhos em 1814, na moita, no Vilaça, e a suspeitar que não podias mentir ao teu sangue, à tua origem...

D. Eusébia entrou inesperadamente, mas não tão súbita, que nos apanhasse ao pé um do outro. Eu fui até à janela; Eugênia sentou-se a concertar uma das tranças.

Que dissimulação graciosa! que arte infinita e delicada! que tartufice profunda! e tudo isso natural, vivo, não estudado, natural como o apetite, natural como o sono. Tanto melhor! D. Eusébia não suspeitou nada. (ASSIS, 1962a: p. 552)

Há que selecionar, entre as atrocidades, as que merecem comentário. A primeira e mais sugestiva reside na avaliação econômica do primeiro beijo, “cândidamente entregue, como um devedor honesto paga uma dívida”. Não, o jovem Brás não furta o beijo, dele é credor natural. Resta perguntar-se o porquê. Ela paga-o como um devedor honesto deve pagá-lo. Ele é o herdeiro, o bafejado pelas benesses do sistema; ela uma pobre flor da moita que deve agradecer às solas que a pisam a honra de por elas ser pisada. Afinal o Brasinho a estava honrando com descer ao seu nível. E tanto é assim que a vingança vem súbita. Ela enlevada, no momento do beijo, e ele a pensar no beijo da moita, a transferir, mais uma vez, para ela a carga dos pecadilhos alheios, transformados em desvio fatal. Ele a fingir e ela a sentir. O desprezo e o amor, reeditados, em versão ampliada e corrigida...

Mas — as surpresas não se detêm aí —, é ela a dissimulada, aliás como qualquer mulher, na opinião do narrador. E não só dissimulada, mas de uma “tartufice profunda”. O substantivo, evidentemente derivado de Tartufo, denota a qualidade essencial da personagem de Molière: a hipocrisia.

Pobre Eugênia, massacrada, enganada, tripudiada e, ainda por cima, acusada de dissimulação e de hipocrisia. Mais uma vez, por quem? Justamente por Brás Cubas que, no Capítulo XIV / O primeiro beijo, narra a sua primeira experiência, com Marcela — esta sim, moça de vida fácil — em que, aproveitando-se de uma distração, rouba-lhe o primeiro beijo de sua vida. Da prostituta, ele rouba; Eugênia entrega-o a ele, como uma honesta devedora...

Mas a desfaçatez não se detém diante de nada. É necessário

transcrever o capítulo que se segue a essa cena, para entender até onde vão os limites de Brás Cubas:

#### CAPÍTULO XXXIV / A UMA ALMA SENSÍVEL

Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez... sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame cínico. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma cousa nesse mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo o gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louça, a desgrehada farsa, os autos, as bufonérias, um pandemonium, alma sensível, uma barafunda de cousas e pessoas, em que podias ver de tudo, desde a rosa de Esmirna até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra, até o recanto da praia em que o mendigo tiritava o seu sono. Cruzavam-se nêles pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera sômente da águia e do beija-flor; havia também a da lêsma e do sapo. Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos, — que isso às vêzes é dos óculos, — e acabemos de uma vez com esta flor da moita. (ASSIS, 1962a: p. 553)

O sarcasmo inicia-se com a pseudodesqualificação do livro, com a afirmação de que apenas cinco a dez pessoas constituiriam seu público leitor. É uma pose de falsa modéstia que combina bem com o que virá a seguir. E, dentre as poucas, apenas uma alma seria sensível ao drama de Eugênia. Com isso, ele está afirmando que a maioria de seus leitores pensa exatamente como ele; o que, se não é verdade, passa a funcionar como se fosse, na medida em que não cabe ao leitor o papel de contestar. E, mesmo essa única alma sensível estará “decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez... sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame cínico”. O argumento é falaz. Diante de tamanha desfaçatez, o que se pode sentir é, no mínimo, indignação. E a boa alma leitora poderá estar, quando muito, um tanto agastada. O mestre Aurélio nos diz a respeito:

**Agastado.** [Part. de agastar.] Adj. **1.** Que se agastou; irritado, encolerizado, irado. **2.** Aborrecido, enfadado, zangado. **3.** Bras., Al. Fam. V. encarapinhado. (FERREIRA: p. 49)

Há aí hipóteses diversas de significações possíveis, sendo de sublinhar-se que o uso mais comum tende para o grupo dois. Há um evidente propósito de amenização do sarcasmo, primeiro reduzindo a divergência a um só dos leitores, ironizado todo o tempo como uma alma sensível. Aos demais, resta-lhes a concordância com o narrador que está, com isso, afirmando que seu círculo de leitores, a sociedade dos que lêem, concorda,

no fundamental, com as idéias arrogantes de Brás Cubas. Inclui a nós leitores no processo de esmagamento de Eugênia. Somos todos cúmplices!

Para responder à possível acusação velada de cinismo, lança mão de um cinismo ainda maior, porque assumido. “Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma cousa nesse mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem.”

A crer-se na sua sinceridade, que dizer da expressãozinha que cunha, num infeliz trocadilho, sobre a coxa de Diana? Pode haver maior crueldade de expressão, justamente para indignar-se contra o único leitor que, teoricamente, poderia estar solidário com a pobre Eugênia?

Cruzam-se aqui um conjunto de referências advindas da mitologia grega. De um lado, Dionisos, deus do prazer, nasceu pela segunda vez da coxa de Zeus. De outro, Diana é a deusa da castidade e cuida dos partos, mas é também ligada à fertilidade. Se se acresce a isto que Eugênia é a flor da moita, pode-se ler aí uma outra cruel referência, ao seu nascimento e concepção. Foi ela feita na moita, com todas as ressonâncias semânticas daí derivadas. Ou, em outra escala, sendo Diana casta e falando-se de sua coxa, por que não pode a pobre Eugênia ter vindo ao mundo, depois de feita nas coxas?

Tudo isto, na verdade, é a forma que Machado de Assis encontra para expressar a hediondez da classe dominante brasileira da época, colocando na boca de um dos seus mais lídimos representantes as idéias que praticava, sem a coragem de defendê-las. Roberto Schwarz já o demonstrou, com seu insuperável brilho e rigor, a consistência desta tese e suas conseqüências para o plano formal da obra. (SCHWARZ: 1990)

O narrador, em seguida, nega a possibilidade de lavar-se honra com sangue; tese corriqueira e corrente em nossa cultura e não só daquele tempo. Partindo de Brás Cubas, uma tal afirmação, só pode ser colocada entre aspas. Talvez esteja aqui como uma defesa prévia do que virá, em seguida. O argumento de que se serve para opor-se à suposta acusação de cinismo é o de que simplesmente portou-se como um homem de seu tempo. Mais uma vez, escora-se na moral vigente para, com ela, escarnecer dos mais pobres, ao mesmo tempo que revela sua intrínseca desigualdade. Passa daí, como num passe de mágica, para o terreno da retórica literária e tudo termina em uma questão de gêneros e espécies literárias, e num conjunto heterogêneo em que os opostos se cruzam e se anulam, no já analisado movimento entre ser e não-ser. Igualam-se, pois, aí: a rosa de Esmirna e a arruda do quintal; o leito de Cleópatra e o não-leito do mendigo; em outros termos, o rico e o pobre; o luxuoso e o carente. E — por que não?



— Brás e Eugênia. Tudo se iguala na retórica, enquanto se desiguala na vida. E entre iguais não há violência, nem hierarquia de classes, nem a superioridade — real ou pretendida — capaz de alicerçar o sarcasmo.

E isto permite-lhe atribuir o agastamento do leitor a um cotidiano problema de visão: pode ser dos óculos... O objeto depende do ponto de vista e se aqui já não há mais desigualdade, acabou-se o cinismo e já é tempo, também, de acabar com esta flor da moita. Depois de aplinar retoricamente o terreno, desfaz-se da incômoda moça, tripudiando sobre os seus sentimentos e posando de igualitário, a um só tempo. Este é o jogo preferido do narrador Brás Cubas: reduzir tudo ao mesmo, esvaziar o real de suas contradições, como forma de sentir-se humanitário quando castiga; normal, quando cínico; democrata, quando tirano. Não há mais perfeito retrato de um membro da aristocracia que necessitava viver com uma auto-imagem muito complacente e exercer com mão-de-ferro o poder que lhe garantia, exatamente, o privilégio de ser classe dominante. Assim o jovem Brás tripudia sobre a pobre Eugênia, age como o mais completo canalha, recoloca-a no seu verdadeiro lugar, humilha-a, a mais não poder, diante dos seus leitores e termina com o maior *fair play* de bom-moço. Mas, para que não restem dúvidas de quem é quem, muitas páginas adiante e cento e vinte e quatro capítulos depois, relata-nos, na maior gratuidade, o seguinte:

#### CAPÍTULO CLVIII / DOUS ENCONTROS

No fim de alguns anos, três ou quatro, estava enfiado do ofício, e deixei-o, não sem um donativo importante, que me deu direito ao retrato na sacristia. Não acabarei, porém, o capítulo sem dizer que vi morrer no hospital da Ordem, adivinhem quem?... a linda Marcela; e vi-a morrer no mesmo dia em que, visitando um cortiço, para distribuir esmolas, achei... Agora é que não são capazes de adivinhar... achei a flor da moita, Eugênia, a filha de D. Eusébia e do Vilaça, tão coxa como a deixara, e ainda mais triste.

Esta, ao reconhecer-me, ficou pálida, e baixou os olhos; mas foi obra de um instante. Ergueu logo a cabeça, e fitou-me com muita dignidade. Compreendi que não receberia esmolas de minha algibeira, e estendi-lhe a mão, como faria à esposa de um capitalista. Cortejou-me e fechou-se no cubículo. Nunca mais a vi; não soube nada da vida dela, nem se a mãe era morta, nem que desastre a trouxera a tamanha miséria. Sei que continuava coxa e triste. Foi com esta impressão profunda que cheguei ao hospital, onde Marcela entrara na véspera, e onde a vi expirar meia hora depois, feia, magra, decrepita... (ASSIS, 1962a : p. 636)

E isto que estamos a dois capítulos do final do livro... Conforme registra o defunto-narrador, ele mesmo morreu pouco depois, em agosto de 1869. Tais encontros devem ter ocorrido no mesmo ano, alguns meses antes. Nessa época, Eugênia somava já 55 anos; Virgília, 54; Brás Cubas,

64 e Marcela, seguramente, mais que ele. Estavam todos irremediavelmente velhos, para os padrões da época. Não era, pois, esperável que estivessem tinindo — belos e lampeiros! Isto só magnifica a maldade desse narrador impiedoso.

Num único e curto capítulo, ele despacha para o nada duas das mulheres de sua vida. Uma terceira ele já fizera baixar à terra, vitimada pela febre amarela, poucos capítulos atrás e alguns dias antes de casar-se com ela. Restou Virgília, que lhe sobrevive, inclusive para assistir-lhe a morte. Não é de pouca monta o fato de ser a única que lhe igualava e até sobrepujava a condição de classe social e de riqueza. Só aqui, efetivamente, não houve desequilíbrio na relação; e, como Virgília trocou-o por noivo mais promissor, pode-se até supor uma desvantagem para o nosso orgulhoso Brás Cubas.

Nada a estranhar que complete ele aqui o rosário de maldades que constitui a sua biografia. Parece sentir uma enorme necessidade de vingar-se das mulheres pobres por quem sentiu alguma coisa. Reduzir Eugênia à indigência já é de uma violência única, tripudiar sobre ela, para exhibir-se frente ao leitor, é de um descarado exagero. “Achei a flor da moita, Eugênia, a filha de D. Eusébia e do Vilaça, tão coxa como a deixara, e ainda mais triste”. Como se fosse esperável que sua deficiência diminuísse com anos, finge espantar-se com o fato e assinala, como se também fosse estranho, que a via mais triste. Miserável, aleijada, abandonada na vida — inclusive e principalmente por ele — que mais esperava o nosso Brás Cubas? Mas o espanto, no plano da retórica, absolve-o, uma vez mais. Ele sinceramente não poderia imaginar que a moça terminasse assim. Não fosse ele o narrador — o Deus criador — de tal infeliz criatura! E, quanta generosidade!, estende-lhe a mão “como faria à esposa de um capitalista”, quando lê em seu gesto uma dignidade acima de qualquer miséria. Mas quem seria a pobre Eugênia, se tivesse casado com ele, senão a esposa de um capitalista? A ironia e o sarcasmo aliam-se outra vez, para terminar de liquidar o que sobrara da pobre personagem. Caso contrário, o ricoço generoso, que andava de visitas a hospitais e enfermos, não poderia minimizar o enorme legado de miséria que a atingia, sem o alarde humilhante da esmola? Isto seria dar sobrevida a alguém que o narrador precisava reduzir ao nada, para que lhe não restasse partícula de culpa sobre a terra, antes de partir para uma carreira de escritor no além-tumba.

Faz o mesmo com a linda Marcela. E com não menos convicção e, mesmo, alguma alegria:

Dadas as voltas, ao passar pela Rua dos Ourives, consulto o relógio, e cai-me o vidro na calçada. Entro na primeira loja que tinha à mão; era um cubículo, — pouco mais, — empoeirado e escuro.

Ao fundo, por trás do balcão, estava sentada uma mulher, cujo rosto amarelo e bexiguento não se destacava logo, à primeira vista; mas logo que se destacava era um espetáculo curioso. Não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que fora bonita, e não pouco bonita; mas a doença e uma velhice precoce destruíram-lhe a flor das graças. As bexigas tinham sido terríveis; os sinais, grandes e muitos, faziam saliências e encarnas, declives e aclives, e davam uma sensação de lixa grossa, enormemente grossa. Eram os olhos a melhor parte do vulto, e aliás tinham uma expressão singular e repugnante, que mudou, entretanto, logo que eu comecei a falar. Quanto ao cabelo, estava ruço e quase tão poento como os portais da loja. Num dos dedos da mão esquerda fulgia-lhe um diamante. Crê-lo-eis, pósteros? essa mulher era Marcela. (ASSIS, 1962a: p. 555)

Esta passagem está no Capítulo XXXVIII/A quarta edição. A cena anterior situa-se no Capítulo CLVIII. Logo medei-am, entre os dois, 120 capítulos e, na minha edição, 81 páginas. É difícil, pois, encontrar-se coerência na narração dos dois episódios. Se Marcela já era, nesse então, uma ruína muito maior do que Virgília, na abertura do romance, é um pouco difícil imaginar-se como ainda pode o narrador falar da linda Marcela. Apenas a necessidade de desconstruir os mitos que esculpira, no início, pode levá-lo a assumir o risco da incoerência, para privilegiar uma significação com tamanha tenacidade buscada. Outro dado importantíssimo é que esse encontro casual com Marcela ocorre, justamente, minutos antes de o jovem Brás ir a casa do Conselheiro Dutra, para jantar com Virgília, na esperança de consolidar sua aliança conjugal e política. Ganharia a mulher e uma cadeira na Câmara dos Deputados, sem nenhuma loteria da vida, mas simplesmente dando consequência a seu destino de herdeiro rico. Desde logo, o encontro com Marcela, no plano da narrativa, perde qualquer casualidade, para assumir o caráter de uma liquidação de faturas passadas. Tinha que estar com o coração e a memória livres, para assumir uma relação que, esta sim, o interessava, do ponto de vista de classe, de seu capital e da importância que se auto-atribuía na pirâmide social. É um movimento em tudo e por tudo semelhante àquele que executou para livrar-se de Eugênia, na véspera de descer para a cidade, para conhecer a sua Virgília. Neste sentido, a análise de Schwarz, sobre o episódio das borboletas pretas, é antológica (SCHWARZ, 1990: p. 81-94). Aí, ele relaciona de forma insofismável, o assassinato da borboleta com o necessário esmagamento de Eugênia, tudo em prol da boa ordem social.

Os aristocratas podem e devem relacionar-se com mulheres de outros segmentos da sociedade, mas sempre de forma superficial e sem responsabilidades. Às outras usa-se e abandona-se; às iguais oferece-se o matrimônio. Esta é a lógica irretorquível que orienta todos os movimentos da narrativa, na área dos relacionamentos amorosos, numa cruel metáfora do conjunto das relações sociais que constituem o contexto dentro de que

se move o narrador e, por trás dele, o próprio Machado de Assis.

No caso de Marcela, vale ainda fazer algumas observações sobre o método empregado pelo narrador, no processo de desconstrução da personagem. “uma mulher, cujo rosto amarelo e bexiguento não se destacava logo, à primeira vista; mas logo que se destacava era um espetáculo curioso. Não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que fora bonita, e não pouco bonita; mas a doença e uma velhice precoce destruíram-lhe a flor das graças”. Parte da constatação presente: uma mulher com rosto amarelo e bexiguento, em que a adjetivação é claramente agressiva. Não há nenhum cuidado em amenizar as constatações; não busca o eufemismo; diz com transparência e duramente, conseguindo um adjetivo que, além de enfatizar, magnifica a qualidade atribuída: bexiguento. Em seguida, empregando uma forma pouco usual — o infinitivo pessoal pretérito —, indica para o verbo ser um estado ou qualidade permanente. Ou seja, Não podia ter sido feia, equivale a um eufemismo ao contrário; ao invés de afirmar que ela tinha sido bonita — o que fez, tantas vezes, nos capítulos correspondentes — o narrador opta por negar-lhe a feiúra, num primeiro momento. Para logo depois, dizer-nos: via-se que fora bonita; e, num crescendo, concluir, ainda negativamente, que fora não pouco bonita. O processo é o uso do eufemismo de uma forma inusitada. Seu uso habitual é para atenuar a dureza de alguma afirmação, de alguma forma, desagradável. Como quando, ao falar de Virgília, nos diz que “estava menos magra” do que na última vez que a vira. Aqui, usa-o para atenuar uma informação positiva e agradável. Começa descrevendo-a de forma negativa, pelo irreconhecível, e segue na negatividade em direção ao afirmativo. Assim, na verdade, vai, de eufemismo em eufemismo, do disforme ao belo, num efeito de estilo apreciável e que, em termos de discurso, faz o leitor passar de um extremo a outro, sem se dar conta completamente da contradição aí instalada. E, no segmento final, introduz a necessária historicização, sem o que a frase padeceria da mais elementar lógica: “mas a doença e uma velhice precoce destruíram-lhe a flor das graças .”

E, como o jovem Cubas caminhava em direção a outro jardim, estas flores destruídas pela doença, pela velhice e pelo narrador tinham que ser, naturalmente, deixadas de lado. Daí a naturalidade do espanto que tenta passar ao leitor, ao mesmo tempo que lhe fornece a necessária chave para a leitura: “Crê-lo-eis, pósteros? essa mulher era Marcela”. Com isto, o parágrafo faz sentido: a beleza que sobrevivera, em meio a tanta negatividade, tem agora uma explicação lógica. E a maldade se reafirma nessa destruição do que fora a Marcela de alguns anos atrás. Por onde passa esse Átila nativo, não sobrevive flor alguma. Nem mesmo a da moita...

A partir daí o campo está livre para que entre no jogo a per-

sonagem feminina dominante: Virgília. A cena estava preparada para a consumação de mais uma história de sabor romântico, apesar de tudo. O jovem dissoluto, encontrado o amor, reintegra-se à ordem e contribui para a manutenção do sistema, um pouco à moda do Sargento de Milícias, de Manuel Antônio de Almeida. Entretanto não é isso que nos prepara o bruxo. O seu Brás Cubas não vai trilhar caminhos tão fáceis e conhecidos, nem a ordem instituída vai sair tão ilesa de sua pena afiada. Virgília, mesmo tendo gostado dele, troca-o por Lôbo Neves, noivo mais promissor em termos de carreira política, capaz de chegar ao ministério e, mesmo, à titularidade. As razões emocionais dobram-se, facilmente, ao peso dos argumentos econômicos e jurídicos. Claro está que Virgília não irá posar de megera e interesseira. Estava interessada em Brás, mas que há de mal nisso?, interessara-se também pelo recém-chegado. E, entre dois interesses, a escolha fez pender, mais para um lado do que para o outro, a balança das emoções. Fica tudo resolvido, inclusive para ela:

Então apareceu o Lôbo Neves, um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano. Não precedeu nenhum despeito; não houve a menor violência de família. Dutra veio dizer-me, um dia, que esperasse outra aragem, porque a candidatura de Lôbo Neves era apoiada por grandes influências. Cedi; tal foi o comêço de minha derrota. Uma semana depois, Virgília perguntou ao Lôbo Neves, a sorrir, quando seria êle ministro.

— Pela minha vontade, já; pela dos outros, daqui a um ano.

Virgília replicou:

— Promete que algum dia me fará baronesa?

— Marquesa, porque eu serei marquês.

Desde então fiquei perdido. Virgília comparou a águia e o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com o seu espanto, o seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera. Talvez cinco beijos; mas dez que fossem não queria dizer cousa nenhuma. O lábio do homem não é como a pata do cavalo de Átila, que esterilizava o solo em que batia; é justamente o contrário. (ASSIS, 1962a: p. 558-559)

Nota-se um procedimento estilístico equivalente ao usado na desconstrução de Marcela: a operação pela negatividade. O rival Lôbo Neves não é uma série de coisas relativamente ao narrador. Usa, claramente, a técnica do eufemismo; não para aliviar a carga sobre o outro, mas para marcar a sua pretensa superioridade. Só se dá conta do contrário, quando o Conselheiro Dutra afirma que “a candidatura de Lôbo Neves era apoiada por grandes influências”. Por outro lado, é pelo caminho indireto e o seu tanto tortuoso que ataca a volubilidade de Virgília. Escolhe a comparação entre águia e pavão, numa clara referência entre um, capaz de altos vãos, e outro só capaz de exibir a própria cauda, ainda que belíssima. Derrotado

na comparação, guarda dentro dela um tipo qualquer de superioridade. Como também, a referência ao cavalo de Átila tem, em si, a semente da narrativa futura: o lábio do homem não esteriliza, fecunda. Ainda que aqui o fruto demore muitos anos para amadurecer...

A descrição da trajetória de Lobo Neves, curiosamente, repete uma construção que o narrador já empregara para descrever a sua própria vitória sobre Xavier, na disputa por Marcela. É a comparação a Júlio César na conquista do poder em Roma:

Têve duas fases nossa paixão, ou ligação, ou qualquer outro nome, que de nomes eu não curo; teve a fase consular e a fase imperial. Na primeira, que foi curta, regemos o Xavier e eu, sem que ele jamais acreditasse dividir comigo o govêrno de Roma; mas, quando a credulidade não pôde resistir à evidência, o Xavier depôs as insígnias, e **eu concentrei todos os poderes na minha mão; foi a fase cesariana.** [Grifos meus] (ASSIS, 1962a: p. 532)

Comparado com “foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano”, as coisas tornam-se cristalinas. No primeiro caso, Brás Cubas venceu por seu ímpeto amoroso e econômico, impondo a sua superioridade incontestável. Principalmente porque o outro era tísico, ainda que abonado. Aqui, as coisas mudam de figura: Lobo Neves detém a supremacia amorosa e a supremacia política, conquistando a mulher e a candidatura.

— Promete que algum dia me fará baronesa?

— Marquesa, porque eu serei marquês. (ASSIS, 1962a: p. 559)

Brás Cubas consegue impor seu domínio sobre mulheres de extração social inferior à sua. Aí seu prestígio de herdeiro rico é o cacife com que entra no jogo. Impõe-se, de saída, não tendo dificuldades em solidificar uma superioridade já dada, desde sempre.

Com Virgília, as coisas mudam de figura. Ela, através do pai, detém o poder político: fará de seu marido deputado, ministro, barão ou marquês. Além desse cacife, ela tem plena consciência do poder que lhe veio com o nascimento. Aqui, a supremacia de Brás não está dada, como coisa quase natural. Ela tem que ser disputada; e com outras armas... Ele se atrapalha e perde. E, como bom perdedor, sabe perder. Aceita os fatos, ironizando-se a si próprio e tocando a narrativa por outros rumos. Não sem antes acentuar a dimensão social da perda, projetada na frustração do pai:

Meu pai ficou atônito com o desenlace, e quer-me parecer que não morreu de outra cousa. Eram tantos os castelos que engenhara, tantos e tantíssimos os sonhos, que não podia vê-los assim esboroados, sem padecer um forte abalo no organismo. A princípio não quis crê-lo. Um Cubas! E dizia isto com tal convicção, que eu, já então informado da

nossa tanoaria, esqueci um instante a volúvel dama, para só contemplar aquele fenômeno, não raro, mas curioso: uma imaginação graduada em consciência. (ASSIS, 1962a: p. 559)

Estamos em 1830, que foi o mesmo ano da morte da mãe de Brás, e atribuir ao término de seu quase-noivado tal ponderação na morte do pai, termina por desmerecer o desaparecimento da mãe. Mas isto não quita que, para o ordenamento familiar, um bom casamento para Brás Cubas solidificaria o capital, dando-lhe a legitimação de casta de que se ressentia.

O casamento do filho, para o velho Cubas, era a forma de legitimar suas origens, agora incompatíveis com o nível social a que ascendera a família. Seu instrumento e todo o seu investimento, Brás, mentem-lhe ao grande projeto que lhe desenhara ao longo de tanto tempo. E, mesmo frente à dor do pai, ele não se apieda e trata-o com o mesmo tom de ironia que adota para as demais personagens. Retorna, também, à temática da genealogia, para poder dar mais uma espetadela no orgulho familiar.

O que há de comum, em todas as passagens, é um mesmo distanciamento do narrador em relação às personagens e fatos narrados. Consegue isto, quer pelo afastamento no tempo, quer pela construção retórica adotada: “E dizia isto com tal convicção, que eu, já então informado da nossa tanoaria, esqueci um instante a volúvel dama, para só contemplar aquele fenômeno, não raro, mas curioso: uma imaginação graduada em consciência”. A dor do pai termina sendo apenas um objeto de observação que é abordado com uma frieza quase científica. É assim que a tentação romântica é espantada, a par do cinismo da narração e do sarcasmo diante de tudo e de todos, armas não menos eficazes no distanciamento do leitor frente ao imaginário com que se depara.

1830 é um ano fundamental nesta história. Nele se dão o regresso de Brás, a morte da mãe, o conhecimento com Eugênia, o namoro com Virgília, o desenlace e a morte do pai. É o momento em que conta 25 anos de idade e em que, face às circunstâncias, tem que assumir seu próprio destino. Sem pai e sem mãe, sem noiva e com uma herança a ser disputada, palmo a palmo, com a irmã e o cunhado, tem que enfrentar a vida, queira-o ou não.

Tanto é assim que à narração dos eventos desse ano o livro dedica 24 capítulos, de um total de 160. Isto significa 15% de toda a narrativa. Percentual só superado pelos 42,5%, correspondentes aos 68 capítulos dedicados aos 11 anos durante os quais foi amante de Virgília. E igualado pelos 30 capítulos que se interpõem entre o reencontro com Virgília, depois da presidência de Lôbo Neves, até a sua morte.

Isto nos mostra que o narrador privilegia três momentos na sua vida: o retorno ao Brasil, aos 25 anos; a relação com Virgília, dos 37 aos 48; e a fase pós-Virgília, dos 50 aos 64. O que faz destas Memórias um conjunto fragmentário de momentos escolhidos, sem nenhuma preocupação com a cobertura, mais ou menos integral, de sua própria cronologia. Tanto é assim que entre a ruptura do namoro com Virgília e o reencontro apaixonado decorrem 11 anos a que a narrativa concede um capítulo de dois parágrafos, cuja parte descritiva resume-se ao seguinte:

...vem comigo, entra nessa casa, estira-te nessa rêde que me embalou a maior parte dos anos que decorreram desde o inventário de meu pai até 1842. Vem; se te cheirar a algum aroma de toucador, não cuides que o mandei derramar para meu regalo; é um vestígio da N. ou da Z. ou da U. — que tôdas essas letras maiúsculas embalarão aí a sua elegante abjeção. Mas, se além do aroma, quiseses outra cousa, fica-te com o desejo, porque eu não guardei retratos, nem cartas, nem memórias, a mesma comoção esvaiu-se, e só me ficaram as letras iniciais.

Vivi meio recluso, indo de longe em longe a algum baile, ou teatro, ou palestra, mas a maior parte do tempo passei-a comigo mesmo. Vivía; deixava-me ir ao curso e recurso dos sucessos e dos dias, ora buliçoso, ora apático, entre a ambição e o desânimo. Escrevia política e fazia literatura. Mandava artigos e versos para as folhas públicas, e cheguei a alcançar certa reputação de polemista e de poeta. (ASSIS, 1962a: p. 562)

Isto é tudo. O inventário do pai foi processado em 1830, depois de sua morte e a narrativa encontra-se, agora, em 1842. É um longo salto, para ser preenchido em tão poucas linhas, em que não falta a nota de sarcasmo contra as mulheres que povoaram seu vazio. Todas “embalarão aí a sua elegante abjeção”. E como poderia ser diferente, se o narrador continua o mesmo, coerente consigo mesmo? Além de que, o vazio amoroso mantido garante a vaga para Virgília, que chegará a seu tempo. Há aí uma dívida para com o Romantismo, mas só na articulação da narrativa, não nas suas motivações.

Nesse período, cria uma reputação literária — tema tão caro ao romance dos oitocentos — e isso não lhe merece senão um registro seco e curto. Que combina à perfeição com a mediocridade escolhida para si mesmo, já quando regressara de Portugal:

Para lhes dizer a verdade tôda, eu refletia as opiniões de um cabeleireiro, que achei em Módena, e que se distinguia por não as ter absolutamente. Era a flor dos cabeleireiros; por mais demorada que fôsse a operação do toucado, não enfadava nunca; êle intercalava as penteadelas com muitos motes e pulhas, cheios de um pico, de um sabor... Não tinha outra filosofia. Nem eu. Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim; embolsei três versos de Virgílio,



dous de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de tôdas as cousas a fraseologia, a casca, a ornamentação...

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. (ASSIS, 1962a: p. 543-544)

Que melhor retrato de si mesmo e do padrão cultural de nossas elites? O sarcasmo, agora, atinge-o também e com aguda profundidade. Mas, Brás Cubas, assim, assume ser um modelo e uma média da classe a que pertence. Os anos de Universidade, em Coimbra, não chegam a merecer um capítulo inteiro, na verdade, apenas um parágrafo, em que se contam as aventuras extra-acadêmicas. Mas, ainda assim, sente-se defraudado:

No dia em que a Universidade me atestou, em pergaminho, uma ciência que eu estava longe de trazer arraigada no cérebro, confesso que me achei de algum modo logrado, ainda que orgulhoso. (ASSIS, 1962a: p. 540)

É impiedoso no próprio auto-retrato: sua maldade não se exerce apenas sobre os demais. Com a diferença de que, agindo assim, legitima a maldade com conseqüências que derrama, generosamente, sobre os menos favorecidos.

Mas, no mais, esse foi um tempo de espera que combina com o título dado ao capítulo: O recluso.

A partir daí, o reencontro e a relação com Virgília se dão de forma totalmente natural. Em dois capítulos dá conta do recado. Na verdade, dois pedaços de dois capítulos:

Cêrca de três semanas depois recebi um convite dêle para uma reunião íntima. Fui; Virgília recebeu-me com esta graciosa palavra: — O senhor hoje há de valsar comigo. — Em verdade, eu tinha fama e era valsista emérito; não admira que ela me preferisse. Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu. Creio que nessa noite apertei-lhe a mão com muita força, e ela deixou-a ficar, como esquecida, e eu a abraçá-la, e todos com os olhos em nós, e nos outros que também se abraçavam e giravam... Um delírio.

## CAPÍTULO LI / É MINHA!

“É minha!” disse eu comigo, logo que a passei a outro cavalheiro; e confesso que durante o resto da noite, foi-se-me a idéia entranhando no espírito, não à força de martelo, mas de verruma, que é mais insinuativa.

“É minha!” dizia eu ao chegar à porta de casa.

Mas aí, como se o destino ou o acaso, ou o que quer que fôsse, se lembrasse de dar algum pasto aos meus arroubos possessórios, luziu-me no chão uma cousa redonda e amarela. Abaixei-me; era uma moeda de ouro, uma meia dobra.

“É minha!” repeti eu a rir-me, e metia-a no bôlso. (ASSIS, 1962a:

Essa reunião íntima deu-se, cerca de dois meses depois da chegada de Virgília. Não se diz porque havia partido, nem porque só retornou em 1842. Talvez para dar maior tensão à narrativa; não há explicação melhor alcançável, no texto. E vinha, exatamente, de São Paulo. Também não se diz porquê.

“Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu. Creio que nessa noite apertei-lhe a mão com muita força, e ela deixou-a ficar, como esquecida, e eu a abraçá-la”. Seu diálogo com a Divina Comédia não deixa de ser extremamente interessante. A referência clara a Francesca (da Rimini) nos conduz, de imediato, ao “V Canto” do Inferno. A personagem de Dante entrega-se a Paolo Malatesta, seu cunhado, após lerem juntos passagens amorosas de Lancelote, personagem de novelas de cavalaria medievais. O marido, irmão de Paolo, descobre o romance e mata-os. E é por isso que Dante vai encontrá-los no segundo círculo do inferno, destinado àqueles que se entregavam aos pecados da carne:

La bufera infernal, che mai non resta,  
mena li spirti con la sua rapina:  
voltando e percotendo li molesta.  
Quando giungon davanti alla ruina,  
quivi le strida, il compianto, il lamento;  
bestemmiam quivi la virtù divina.  
Intensi che a così fatto tormento  
enno danati i peccator carnali,  
che la ragion sommettono al talento.<sup>1</sup>

A perdição de Virgília e Brás Cubas é muito mais para metafórica, até porque a paixão não lhes traz malefícios. Mas, latente, fica a condenação do narrador ao nos lembrar do sofrimento de Francesca e de Paolo. Estes dois vivem uma paixão, antes de tudo literária. É a leitura de lances amorosos que os leva a praticá-los, configurando a literatura como instrumento corruptor de costumes, idéia nada espantosa no século XIV italiano:

Noi leggiavamo un giorno per diletto  
di Lancelotto come amor lo strinse:  
solí eravamo e sanza alcun sospetto.  
Per più fiate li occhi ci sospinse  
quella lettura, e scolorocci il viso;  
ma solo un punto fu quel che ci vinse.  
Quando leggemmo il disíato riso  
esser baciato da cotanto amante,  
questi, que mai da me non fia diviso,

la bocca mi bació tutto tremante.  
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:  
quel giorno piú non vi leggemmo avante. <sup>2</sup>

De uma leitura a sós, as sugestões do texto os levam à prática amorosa; lá, num baile público, ou quase, o texto do passado retoma os seus direitos. Aqui, suspende-se a leitura e nesse dia não a retomam mais; lá, terminada a valsa, Virgília parte para outros parceiros e Brás, para sua casa. A consumação vem depois, não há a pulsão insopitável que engeguece a razão. Muito ao contrário, sabem bem o que fazem e fazem-no tão bem que embalam um ao outro durante onze largos anos, sem qualquer desenlace sangrento. Há, no narrador, ao que parece, um desejo de cotejar as duas paixões para, uma vez mais, diminuir a que lhe toca, num movimento já conhecido de amesquinamento de si mesmo e do real em que lhe toca viver.

Mas foi tudo rápido, muito rápido. Ao tempo de uma valsa. Mas não tão rápido que o narrador não tenha tempo de colocar, uma vez mais, uma relação metafórica, aqui, altamente eficaz: Virgília e a moeda. A última, o acaso colocou-a no seu caminho — mas não há nenhum acaso no fato de estar colocada como articulação da narrativa! —; Virgília não é, nem muito menos, obra de nenhum acaso. Mas apropria-se das duas, atribuindo-lhes, assim, equivalência enquanto valor. Só que, no caso da moeda, entrega-a ao Chefe de Polícia, para que seja devolvida ao legítimo dono. Isto garante-lhe, inclusive aos olhos de Virgília — já que o fato torna-se de público conhecimento —, um prestígio a mais, como homem de bem. Ele, ao devolver a moeda, acresce-se em valor social, muito mais do que aquela poderia valer como padrão econômico. Entretanto, no capítulo imediatamente seguinte e somente alguns dias depois, descobre, na Praia de Botafogo, um embrulho misterioso. Apropria-se dele, com muita desconfiança. Ao chegar em casa — e só aí atreve-se a abri-lo, com medo de alguma armadilha de garotos —, descobre que continha, nada mais, nada menos do que cinco contos de réis. O que, para a época, era uma pequena fortuna. Daria, seguramente, para resolver os problemas de uma família de pequena classe média, por um bom tempo... Este dinheiro, entretanto, ele não o devolve. Guarda-o e aplica-o, pensando em alguma boa ação futura. Veremos logo qual.

Mas as três fortunas lhe vêm sempre do acaso. Se a moeda e o pacote assim lhe vieram, Virgília que está colocada em relação direta com tais achados, se lhes assemelha em valor e em circunstância.

O pacote para ele significa um prêmio do acaso:

Gostava de falar de tôdas as cousas, menos de dinheiro, e principal-

mente de dinheiro achado; todavia, não era crime achar dinheiro, era uma felicidade, um bom acaso, era talvez um lance da Providência. Não podia ser outra cousa. Não se perdem cinco contos, como se perde um lenço de tabaco. Cinco contos levam-se com trinta mil sentidos, apalpm-se a miúdo, não se lhes tiram os olhos de cima, nem as mãos, nem o pensamento, e para se perderem assim tôlamente, numa praia, é necessário que... Crime é que não podia ser o achado; nem crime, nem desonra, nem nada que embaciasse o caráter de um homem. Era um achado, um acêrto feliz, como a sorte grande, como as apostas de cavalo, como os ganhos de um jogo honesto e até direi que a minha felicidade era merecida, porque eu não me sentia mau, nem indigno dos benefícios da Providência. (ASSIS, 1962a: p. 566)

De que, realmente, está falando o narrador? Num primeiro plano, evidentemente, do pacote; mas, em outra clave, pode perfeitamente estar falando de seu encontro com Virgília. Pode, não; seguramente, está. As equivalências são muitas e não há como não proceder à leitura metafórica. Está aí uma longa e brilhante justificação de Brás Cubas, para poder dizer, sem culpa, “É minha!”. Afinal, se alguém tem uma riqueza dessas nas mãos e a perde tolamente numa praia qualquer...

O que vale a pena assinalar aqui é que, antes de narrar a consumação do reencontro, ele necessita de toda uma teoria justificativa. Não assim, com as mulheres de outras classes sociais. Esses luxos não são para uma Marcela, para uma Eugênia, nem para uma Nhã-loló. Afinal. Virgília era casada, mulher de um deputado nacional, filha de um Conselheiro, freqüentada por baronesas e, desde sempre, colocada acima de Brás Cubas na escala social. Com ela o sarcasmo não tem vez; não se dá a condição básica para seu funcionamento retórico: a presunção de superioridade. O narrador não vai tão longe!

Sendo assim, a valer a leitura metafórica, é a própria Providência a responsável pelo acontecido e, afinal, “a minha felicidade era merecida, porque eu não me sentia mau, nem indigno dos benefícios da Providência”. E, mais ainda, a primeira moeda, que a mesmíssima Providência lhe colocara diante dos pés, frente à sua casa, ele teve o cuidado de devolvê-la ao legítimo dono, usando para isso a própria instituição do Estado. Da segunda vez, por insistência da determinação celeste, termina por assumir a posse, uma vez que o proprietário não devia estar cuidando com trinta mil sentidos, apalpando a miúdo, não lhes tirando os olhos de cima, nem as mãos, nem o pensamento.

“Crime é que não podia ser o achado; nem crime, nem desonra, nem nada que embaciasse o caráter de um homem”. A partir daí, a posse é tranqüla, a relação se estabelece com uma normalidade que beira ao casamento e dura, de 1842 a 1853. E mais duraria, se Lôbo Neves não fosse encarregado de uma Presidência de Província.

Ele mesmo, ao início, narra já o epílogo:

Uniu-nos êsse beijo único, — breve como a ocasião, ardente como o amor, prólogo de uma vida de delícias, de terrores, de remorsos, de prazeres que rematavam em dor, de aflições que desabrochavam em alegria, — uma hipocrisia paciente e sistemática, único freio de uma paixão sem freio, — vida de agitações, de cóleras, de desesperos, de ciúmes, que uma hora pagava à farta e de sobra; mas outra hora vinha e enguliu aquela, como tudo mais, para deixar à tona as agitações e o resto, e o resto do resto, que é o fastio e a saciedade: tal foi o livro daquele prólogo. (ASSIS, 1962a: p. 567)

Não há muito a acrescentar ao narrador, mas apenas sublinhar que, depois de um processo de auto-absolvição, ao conquistar Virgília, expõe, com o cinismo de sempre e com a clareza de que só ele é capaz, a situação presente:

Sim, senhor, amávamos. Agora, que todas as leis sociais no-lo impediam, agora é que nos amávamos deveras. (ASSIS, 1962a: p. 569)

Tudo corre sem excessivos sobressaltos. Aqui e ali, algumas desconfianças de Lôbo Neves, algumas propostas radicais logo descartadas:

#### CAPÍTULO LXVII / A CASINHA

Jantei e fui a casa. Lá achei uma caixa de charutos, que me mandara o Lôbo Neves, embrulhada em papel de seda, e ornada de fitinhas côr-de-rosa. Entendi, abri-a, e tirei êste bilhete:

Meu B...

Deconfiam de nós; está tudo perdido; esqueça-me para sempre. Não nos veremos mais, Adeus; esqueça-se da infeliz

V...a.

Foi um golpe esta carta; não obstante, apenas fechou a noite, corri à casa de Virgília. Era tempo; estava arrependida. Ao vão de uma janela, contou-me o que se passara com a baronesa. A baronesa disse-lhe francamente que se falara muito, no teatro, na noite anterior, a propósito da minha ausência no camarote do Lôbo Neves; tinham comentado as minhas relações na casa; em suma, éramos objeto da suspeita pública. Concluiu dizendo que não sabia que fazer.

— O melhor é fugirmos, insinuei.

— Nunca, respondeu ela abanando a cabeça.

Vi que era impossível separar duas cousas que no espírito dela estavam inteiramente ligadas: o nosso amor e a consideração pública. Virgília era capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma. Talvez senti alguma coisa semelhante a despeito; mas as comoções daqueles dous dias eram já muitas, e o despeito morreu depressa. Vá lá; arranjemos a casinha.

Com efeito, achei-a, dias depois, expressamente feita, em um recanto da Gamboa. Um brinco! Nova, caiada de fresco, com quatro janelas na frente e duas de cada lado, — tôdas com venezianas côr de tijolo, — trepadeira nos cantos, jardim na frente; mistério e solidão. Um brinco!

Convencionamos que iria morar ali uma mulher, conhecida de Virgília, em cuja casa fôra costureira e agregada. Virgília exercia sôbre ela verdadeira fascinação. Não se lhe diria tudo; ela aceitaria facilmente o resto.

Para mim era aquilo uma situação nova, do nosso amor, uma aparência de posse exclusiva, de domínio absoluto, alguma cousa que me faria adormecer a consciência e resguardar o decôro. Já estava cansado das cortinas do outro, das cadeiras, do tapête, do canapé, de tôdas essas cousas, que me traziam aos olhos constantemente a nossa duplicidade. Agora podia evitar os jantares freqüentes, o chá de tôdas as noites, enfim a presença do filho dêles, meu cúmplice e meu inimigo. A casa resgatava-me tudo; o mundo vulgar terminaria à porta; — dali para dentro era o infinito, um mundo eterno, superior, excepcional, nosso, sômente nosso, sem leis, sem instituições, sem baronesa, sem olheiros, sem escutas, — um só mundo, um só casal, uma só vontade, uma só afeição, — a unidade moral de tôdas as cousas pela exclusão das que me eram contrárias. (ASSIS, 1962a: p. 578-579)

A transcrição de todo um capítulo fazia-se aqui imprescindível. Capítulo fundamental e, em si mesmo, pequena obra-prima da ficção. Aí estão todos os ingredientes da receita literária de Machado de Assis. Todos os estilos e todas as armadilhas; navega, com extrema habilidade, entre o romantismo mais internalizado e o mais cínico dos realismos; prega a moral do sistema, ao tempo em que a destrôça com a mais fina das ironias.

Primeiro as suspeitas. Que não são do marido, ou só dele. Já se tornaram públicas e comentam-se no teatro. Levando-se em conta que a população da cidade do Rio de Janeiro, em 1840, era de exatos 137.078 habitantes e que as cenas narradas se passam, provavelmente, em 1842, ano do início da relação entre os dois, pode-se avaliar o tipo de catástrofe que era uma suspeita dessas. Quantos eram os membros da chamada “boa sociedade”, que freqüentavam teatros? De que forma poderia haver alguma privacidade numa cidadezinha minúscula, para os padrões de hoje? Como não ser “falado”, em tal contexto?

Frente ao desastre, a atitude de Brás Cubas é típica de um heroísmo romântico, até pela sua inviabilidade prática. Como romântica fora a primeira reação e o bilhete de Virgília. Coisas rápidas, entretanto. Horas depois, tudo volta à razão cotidiana. Frente à proposta desatinada do amante, Virgília, pesando os dados em jogo, assume uma posição sensata. Ou seja, não estava em seus planos, apesar da paixão, romper com o sistema vigente ou a ele opor-se, de alguma maneira. Na forma, é claro! Afinal, “Virgília era capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar

ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma”.

Mesmo, num capítulo emotivo, talvez o mais apaixonado do livro, o narrador não deixa de lançar a sua farpa venenosa. É Virgília quem coloca o cálculo social por sobre a paixão, cabendo a ele solucionar as coisas sem prejudicar aquele. Sempre a mulher no papel de simuladora e calculista. Pobre do Brás...

Um passo adiante e estamos na casinha da Gamboa. Bairro, na época, retirado, quase fora da cidade. No tempo em que a Rua da Gamboa dava de frente para o mar, era uma colônia de pescadores e ostentava nas suas encostas o Cemitério dos Ingleses. Machado descreve o bairro, com minúcias de quem nele viveu boa parte da infância, no Quincas Borba, onde Rubião vai dar asas às suas suspeitas sobre Sofia e um possível amante. Vê-se que, também, a Gamboa não era um lugar acima de qualquer suspeita. Ao que parece, era um ninho de amores clandestinos.

A solução da casinha da Gamboa vem revelar algumas coisas que a narrativa escamoteara, até então. O adultério acontecia na própria casa de Virgília.

Já estava cansado das cortinas do **outro**, das cadeiras, do tapêto, do canapé, de tôdas essas cousas, que me traziam aos olhos constantemente a nossa **duplicidade**. Agora podia evitar os jantares freqüentes, o chá de tôdas as noites, enfim a **presença do filho dêles, meu cúmplice e meu inimigo**. [grifos meus] (ASSIS, 1962a: p. 578-579)

A traição era doméstica, com todo um mundo de criados e escravos, agregados e parentes a rodeá-los e a vigiá-los, a cada momento.

Havia, enfim, umas duas ou três senhoras, vários gamenhos, e os fâmulos, que naturalmente se desforravam assim da condição servil, e tudo isso constituía uma verdadeira floresta de olheiros e escutas, **por entre os quais tínhamos de resvalar com a tática e maciez das cobras**. [grifos meus] (ASSIS, 1962a: p. 578)

A casa nova viria resgatar tudo isso. “Para mim era aquilo uma situação nova, do nosso amor, uma aparência de posse exclusiva, de domínio absoluto, alguma cousa que me faria adormecer a consciência e resguardar o decôro”. Ou seja, de um lado, institui uma relação, em tudo e por tudo, similar à do casamento, visto como posse exclusiva e domínio absoluto, nos padrões de então. Relação elevada aos mais exigentes padrões éticos: — dali para dentro era o **infinito**, um **mundo eterno, superior, excepcional**, nosso, sòmente nosso, **sem leis, sem instituições**, sem baronesa, sem olheiros, sem escutas, — **um só mundo, um só casal, uma só vontade, uma só afeição**, — **a unidade moral de tôdas as cousas** pela exclusão das que me eram contrárias. [grifos meus] (ASSIS, 1962a:

Nessa frase, unem-se contrários conflitantes, como se estivessem na maior harmonia — recurso largamente explorado pelo autor e já analisado anteriormente. Existe aí uma concepção romântica de relacionamento — a unidade absoluta de dois seres, do mundo externo à afeição mais íntima, passando pela relação social e pela razão. É um mundo atemporal, anômico, a-histórico e absolutamente privado, constituindo um imaginário em estado puro e não contaminado pela inserção real na vida. Tudo é uno e indivisível, na unidade moral de todas as cousas. Com o cínico adendo: pela exclusão das que me eram contrárias. Com o que a crítica de uma tal visão romântica se completa de forma irrefutável. Uma vez mais, o nosso Brás está se divertindo às nossas custas.

Ao mesmo tempo, viver seu romance na casa nova significa, para ele, um recurso para adormecer a consciência e resguardar o decôro. Sintoma de que havia no narrador, mesmo situado na eternidade, onde não devia contas a mais ninguém, um resquício de culpa e de respeito, senão pelas normas jurídicas, ao menos pelas regras sociais da conveniência. Logo ele que havia, linhas antes, lançado sobre a amada a pecha de calculista e acomodada à consideração pública.

Como, ao que tudo indica, a entronização da Gamboa se deu no primeiro ano do relacionamento amoroso, a partir daí a narrativa só revela mais uma cena explícita de suspeita, em onze anos de convivência. É quando o marido, Lôbo Neves, alertado por uma carta anônima, resolve fazer uma visita a Dona Plácida, a senhora que “morava” na casa da Gamboa e quase os pilha em flagrante. Nada mais a registrar, numa relação que, uma vez acomodada às conveniências da moral das aparências, nada tinha mais para nos emocionar. O marido, de sua parte, acomoda-se também. Era impossível no Rio de Janeiro do tempo, toda a cidade saber do caso, menos ele. A carreira política, as conveniências de não viver um escândalo — pior do que a permanente suspeita —, o respeito pelas regras do jogo e, principalmente, o fato de ter vindo de Virgília o seu poder político fazem com que leve adiante seu casamento e a sua suspeita.

Poucas horas depois, encontrei Lôbo Neves, na Rua do Ouvidor, falamos da presidência e da política. Ele aproveitou o primeiro conhecido que nos passou à ilharga, e deixou-me, depois de muitos cumprimentos. Lembra-me que estava retraído, mas de um retraimento que forcejava por dissimular. Pareceu-me então (e peço perdão à crítica, se este meu juízo for temerário!) pareceu-me que êle tinha medo — não medo de mim, nem de si, nem do código, nem da consciência; tinha medo da opinião. Supus que êsse tribunal anônimo e invisível, em que cada membro acusa e julga, era o limite pôsto à vontade do Lôbo Neves. Talvez já não amasse a mulher e, assim, pode ser que o coração fôsse estranho à indulgência dos seus



últimos atos. Cuido (e de novo insto pela boa vontade da crítica!) cuido que êle estaria pronto a separar-se da mulher, como o leitor se terá separado de muitas relações pessoais; mas a opinião, essa opinião que lhe arrastaria a vida por tôdas as ruas, que abriria minucioso inquérito acêrca do caso, que coligiria uma a uma tôdas as circunstâncias, antecedentes, induções, provas, que as relataria na palestra das chácaras desocupadas, essa terrível opinião, tão curiosa das alcovas, obstou à dispersão da família. Ao mesmo tempo tornou impossível o desfôrço, que seria a divulgação. le não podia mostrar-se ressentido comigo, sem igualmente buscar a separação conjugal; teve então de simular a mesma ignorância de outrora, e, por dedução, iguais sentimentos. (ASSIS, 1962a: p. 610)

Não há muito a acrescentar a essa análise tão lúcida, quanto cruel; tão sarcástica, quanto pungente. Verdadeiro manual das conveniências sociais, código indiscutível da ação política, tais princípios resumem o pacto de convivência vigente nas altas esferas de nossa sociedade aristocrática do século XIX. Machado de Assis, ele mesmo, parece tê-lo seguido à risca ao longo de sua vida pública. Não que tenha sido traído, ao que se saiba, mas nos problemas de outra ordem que se viu obrigado a enfrentar.

O nosso Lôbo Neves tem, às vezes, gestos de Bentinho, o ciumento marido de Capitu de Dom Casmurro:

#### CAPÍTULO CVII / BILHETE

Não houve nada, mas êle suspeita alguma cousa; está muito sério e não fala; agora saiu. Sorriu uma vez somente, para Nhonhô, **depois de o fitar muito tempo carrancudo**. Não me tratou mal nem bem. Não sei o que vai acontecer; Deus queira que isto passe. Muita cautela, por ora, muita cautela.

#### CAPÍTULO CVIII / QUE SE NÃO ENTENDE

Eis aí o drama, eis aí a ponta da orelha trágica de Shakespeare. sse retalhinho de papel, garatujado em partes, machucado das mãos, era um documento de análise, que eu não farei neste capítulo, nem no outro, nem talvez em todo o resto do livro. Poderia eu tirar ao leitor o gôsto de notar por si mesmo a frieza, a perspicácia e o ânimo dessas poucas linhas traçadas à pressa; e por trás delas a tempestade de outro cérebro, a raiva dissimulada, o desespero que se constrange e medita, porque tem de resolver-se na lama ou no sangue, ou nas lágrimas? [grifos meus] (ASSIS, 1962a: p. 607)

Como o narrador é o amante e não o marido, as relações entre Bentinho e Lôbo Neves têm que ser colocadas nas devidas proporções. Lá o marido era o narrador e o observador; aqui é na voz de Virgília que surge a dúvida sobre a paternidade, e de modo extremamente sutil. É o narrador quem tem que sublinhar a raiva e o desespero do outro. É a ele, o amante, que cabe o papel de traduzir as reais cores que tingem a tragédia pessoal do desafeto, como se à mulher não fosse possível avaliar a dimensão do

drama. Coerente com isto, vem à tona, novamente, o cinismo de Brás Cubas, ao sugerir, com todas as letras, a frieza, a perspicácia e o ânimo de Virgília ao escrever o bilhete. Mais uma vez a imagem da mulher como calculista, dissimuladora e, basicamente, inconfiável. E tudo isto, depois de afirmar e reconfirmar que não se entregaria à análise do bilhete, que não nos tiraria, a nós leitores, o prazer de chegarmos às nossas próprias conclusões...

Dois capítulos depois, Virgília parte com o marido para uma residência de província. Era o final de uma paixão que tinha, talvez, chegado à saciedade. Quando volta, dois anos depois, já não há retorno possível.

Compondo o cenário dessa relação, Dona Plácida é uma outra figura de mulher em que se deve deter o nosso olhar. É ela a mulher pobre, que fora costureira e agregada à casa de Virgília, encarregada do humilhante ofício de alcoviteira, em troca de um teto para morar e algum sustento para sobreviver. Como está muito abaixo de Brás na escala social, tem que sofrer as impertinências e arrogâncias do rico herdeiro. Tem que ceder aos seus princípios, para continuar vivendo e desfrutando da amizade de Virgília.

Virgília fez daquilo um brinco; designou as alfaias mais idôneas, e dispôs-las com a intuição estética da mulher elegante; eu levei para lá alguns livros, e tudo ficou sob a guarda de D. Plácida, suposta, e, a certos respeito, verdadeira dona da casa.

Custou-lhe muito a aceitar a casa; farejara a intenção e doía-lhe o ofício; mas afinal cedeu. Creio que chorava, a princípio: tinha nojo de si mesma. Ao menos, é certo que não levantou os olhos para mim durante os primeiros dois meses; falava-me com êles baixos, séria, carrancuda, às vezes triste. Eu queria angariá-la, e não me dava por ofendido, tratava-a com carinho e respeito; forcejava por obter-lhe a benevolência, depois a confiança. Quando obtive a confiança, imaginei uma história patética dos meus amôres com Virgília, um caso anterior ao casamento, a resistência do pai, a dureza do marido, e não sei que toques de novela. D. Plácida não rejeitou uma só página da novela; aceitou-as tôdas. Era uma necessidade da consciência. Ao cabo de seis meses, quem nos visse a todos três juntos diria que D. Plácida era minha sogra.

Não fui ingrato; fiz-lhe um pecúlio de cinco contos, — os cinco contos achados em Botafogo, — como um pão para a velhice. D. Plácida agradeceu-me com lágrimas nos olhos, e nunca mais deixou de rezar por mim, tôdas as noites, diante de uma imagem da Virgem, que tinha no quarto. Foi assim que lhe acabou o nojo. (ASSIS, 1962a: p. 581)

Como mulher pobre e livre, numa sociedade escravocrata, não tinha ela muitas opções no mercado de trabalho. Inúmeros historiadores já se debruçaram sobre o tema e conhecemos-lhes os resultados. D. Plácida, fora dos trabalhos de alfaia em alguma casa rica, não encontraria

alocação num mercado estreito e em que a maioria das tarefas domésticas estavam afeitas aos escravos. Seu drama é antes econômico e, só depois, moral. Tanto que aceita. Chorando, com nojo de si mesma, mas aceita. No caso da população mais pobre, as questões morais não se resolvem com artifícios de retórica. Primeiro porque lhes falta a retórica — adorno de escolarização das elites aristocráticas; segundo, porque a ética para elas, como segmento dominado, transforma-se em questão de crença, instilada em doses maciças pela igreja. As elites criam as éticas e as manipulam a seu bel-prazer. E disto o nosso personagem Brás Cubas, como também a sua Virgília, são exemplos acabados à perfeição. Os segmentos pobres aceitam-nas e as praticam, como valores religiosos que terminam por ser. É, para estes, um drama maior ter que afrontar os mandamentos aceitos: não lhes é dado o recurso do distanciamento cínico e da manipulação das conveniências.

Como remédio final, depois de homeopáticas doses de paciência e de gotas contínuas de retórica literária, Brás Cubas lança mão do argumento contra o qual é muito difícil argumentar, em especial para quem passa necessidade: o dinheiro. E, com o cinismo de sempre, nos faz lembrar do dinheiro que lhe destinara a própria Providência, ao colocá-lo diante de si, na Praia de Botafogo. Achado que lhe permite inocentar-se a si mesmo, quando arrebatava Virgília, e, agora, serve para anestesiá-la a consciência de D. Plácida, já abalada pela retórica da dissimulação e pela chantagem afetiva do casal. Mas, até nisso, o Brás Cubas é exemplo acabado de nossa elite: mesmo para comprar a consciência alheia e a própria segurança — que outra coisa não significa o assédio sobre D. Plácida — usa do dinheiro alheio ou adquirido por meios discutíveis, o que vem a dar no mesmo.

Entretanto, a maldade com que passa a tratar sua personagem depois disto raia aos limites do absurdo. Depois de fazê-la contar sua história, tão igual a milhares de outras, tão desinteressante como a pobreza que sempre carregam consigo, o narrador sai-se com o seguinte capítulo:

#### CAPÍTULO LXXV / COMIGO

Podendo acontecer que algum dos meus leitores tenha pulado o capítulo anterior, observo que é preciso lê-lo para entender o que eu disse comigo, logo depois que D. Plácida saiu da sala. O que eu disse foi isto:

“Assim, pois, o sacristão da Sé, um dia, ajudando à missa, viu entrar a dama, que devia ser sua colaboradora na vida de D. Plácida. Viu-a outros dias, durante semanas inteiras, gostou, disse-lhe alguma graça, pisou-lhe o pé, ao acender os altares, nos dias de festa. Ela gostou dê-lo, acercaram-se, amaram-se. Dessa conjunção de luxúrias vadias brotou D. Plácida. É de crer que D. Plácida não falasse ainda quando nasceu, mas se falasse podia dizer aos autores de seus dias: — Aqui estou. Para que me chamastes? E o sacristão e a sacristã naturalmente lhe responderiam: — Chamamos-te

para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal ou não comer, andar de um lado para o outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital: foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia.” (ASSIS, 1962a: p. 584)

Que mais se pode acrescentar depois de um sarcasmo tão desabusado, de uma maldade tão bem pensada e melhor produzida? Fica transparente aí o enorme desprezo que ele nutria, não só por D. Plácida, mas pelos pobres de maneira geral. Cassa-lhes todos os direitos, inclusive o de amar. Afinal, é ela filha de uma conjunção de luxúrias vadias e nasce exclusivamente para sofrer. Nega-lhes um sentido qualquer para as suas vidas e, com isto, nega-lhes a própria condição humana. E, desde logo, alerta-nos para o fim de D. Plácida, apesar de seu dote. Mas, ainda não satisfeito, continua, no capítulo seguinte e com a retórica de sempre, a filosofar sobre a alheia miséria, para daí extrair, naturalmente, algum lucro:

Súbito a consciência deu-me um repelão, acusou-me de ter feito capitular a probidade de D. Plácida, obrigando-a a um papel torpe, depois de uma longa vida de trabalho e privações. Medianeira não era melhor que concubina, e eu tinha-a baixado a êsse ofício, à custa de obséquios e dinheiros.

.....

Concordei que assim era, mas aleguei que a velhice de D. Plácida estava agora ao abrigo da mendicidade: era uma compensação. Se não fôssem os meus amôres, provavelmente D. Plácida acabaria como tantas outras criaturas humanas: donde se poderia deduzir que o vício é muitas vezes o estrume da virtude. O que não impede que a virtude seja uma flor cheirosa e sã. A consciência concordou, e eu fui abrir a porta a Virgília. (ASSIS, 1962a: p. 584-585)

Esse diálogo dele com sua própria consciência é extremamente revelador. Em primeiro lugar, da concepção que tem de sua própria relação com Virgília: “Medianeira não era melhor que concubina, e eu tinha-a baixado a êsse ofício, à custa de obséquios e dinheiros”. D. Plácida é colocada como medianeira, termo que hoje não tem mais a significação que a frase sugere: alcoviteira. Mas, na gradação da degradação, equivale a concubina.

CONCUBINA, s.f. mulher ilegítima.

CONCUBINATO, s.m. o estado de um homem e uma mulher, que coabitam como cônjuges, sem serem casados. (AULETE, 1964: p. 889)

CONCUBINA sf. ‘mulher que vive amasiada com um homem’ 1813. Do lat. concubina| concubinÁRIO XV | concubinATO 1813. Do lat. concubinatus -us. (CUNHA, 1991: p. 204)

Ora, se têm razão os dicionaristas, a concubina é a mulher

casada de fato e não de direito. É mais uma situação de marginalidade jurídica do que moral. Em termos contemporâneos, cunhou-se a expressão companheira reconhecida, inclusive, pela legislação trabalhista e cível. A situação da concubina é, em tudo, moralmente mais confortável do que a situação da amante, em especial, se ela é casada, pois vive uma marginalidade moral, legal e social. Isto hoje e, com muito mais razão, no século passado. O Dicionário Etimológico Nova Fronteira registra, depois do vocábulo, a data provável de seu primeiro emprego na Língua Portuguesa. Concubina é termo relativamente recente, é de 1813 o seu primeiro uso registrado. Não deve ter sofrido alterações de monta no seu emprego, a variação deve ter mais relação com as conotações que assuma, dependendo do grau de preconceito de cada época. Mas tudo isto não altera o fato de que, em qualquer das hipóteses, a concubina desfruta de uma situação menos incômoda do ponto de vista ético, do que a amante. Claro está que, no discurso de Brás Cubas, há que levar em consideração que a situação de concubinato é encontrável, quase que exclusivamente, nas classes pobres da sociedade. O que a desqualifica, de saída, aos olhos preconceituosos do narrador. A instituição da amante, ainda que universal em termos de classes, é comum no universo da aristocracia. O que faz com que seja encarada com muito mais naturalidade do que o concubinato. Mas isto já faz parte dos valores que constituem a ideologia dos segmentos dominantes naquela época.

Mas uma coisa é indiscutível, no mínimo, concubina e amante se equivalem na escala moral do narrador desta história. Como fica então Virgília, nisto tudo? Ser amante, seria um ofício tão baixo quanto concubina ou medianeira? Se D. Plácida foi levada a um papel torpe, que qualificação terá a atitude de Virgília, aos olhos do narrador?

Se não fôssem os **meus** amôres, provavelmente D. Plácida acabaria como tantas outras criaturas humanas: donde se poderia deduzir que o **vício** é muitas vezes o estrume da **virtude**. O que não impede que a virtude seja uma flor cheirosa e sã. A consciência concordou, e eu fui abrir a porta a Virgília”. [grifos meus] (ASSIS, 1962a: p. 584-585)

Os amores são de Brás Cubas, este meus não deixa margem a especulações. E, Virgília, exerce o ofício de amante? Onde está ela, na escala que leva do vício à virtude? No estrume, ou tem alguma coisa de flor?

Quer parecer que aqui, como em muitas outras passagens, Machado de Assis ele mesmo, em ato falho, esquece que o discurso é de Brás Cubas e põe-se a externalizar sua visão nada favorável ao comportamento das elites.

Pouco depois de seu retorno, em 1855, com a relação já desfeita,

Virgília pede a Brás que atenda D. Plácida que está muito mal. Ele reluta, a princípio nega-se, depois termina indo, o que resulta neste pequenino capítulo:

#### CAPÍTULO CXLIV / UTILIDADE RELATIVA

Mas a noite, que é boa conselheira, ponderou que a cortesia mandava obedecer aos desejos de minha antiga dama.

— Letras vencidas, urge pagá-las, disse eu ao levantar-me.

Depois do almoço fui à casa de D. Plácida; achei um molho de ossos, envolto em molambos, estendido sobre um catre velho e nauseabundo; dei-lhe algum dinheiro. No dia seguinte fi-la transportar para a Misericórdia, onde ela morreu uma semana depois. Minto: amanheceu morta; saiu da vida às escondidas, tal qual entrara. Outra vez perguntei, a mim mesmo, como no capítulo LXXV, se era para isto que o sacristão da Sé e a doceira trouxeram D. Plácida à luz, num momento de simpatia específica. Mas adverti logo que, se não fôsse D. Plácida, talvez meus amôres com Virgília tivessem sido interrompidos ou imediatamente quebrados, em plena efervescência; tal foi, portanto, a utilidade da vida de D. Plácida. Utilidade relativa, convenho; mas que diacho há de absoluto nesse mundo? (ASSIS, 1962a: p. 628-629)

O retorno à linguagem econômica é sintomático. A referência às letras vencidas é, a sua vez, ambígua. Não se pode saber se se referem a D. Plácida, a Virgília ou às duas. Provavelmente, às duas...

Ao visitar D. Plácida, ele está, pois, pagando duas letras ao mesmo tempo. Predomina a teoria da maximização do lucro. A descrição que faz dela contém uma dose de maldade grande, na medida em que coincide com as predições que havia feito muitos capítulos antes, relativamente às pessoas pobres como ela. Sua única atitude é dar-lhe dinheiro: seriam os juros dos cinco contos? Providencia sua transferência para a Santa Casa e aproveita, mais uma vez, para filosofar sobre as misérias alheias. A sua conclusão sobre a utilidade da vida de D. Plácida é a exata medida do valor que atribui aos pobres, neste mundo. Valem para servir aos que possuem. De preferência, calados...

Em relação aos cinco contos que defenderiam D. Plácida da miséria, na velhice, a explicação não é menos cruel e sarcástica:

Quanto aos cinco contos, não vale a pena dizer que um carteiro da vizinhança fingiu-se enamorado de D. Plácida, logrou espantar-lhe os sentidos, ou a vaidade, e casou com ela; no fim de alguns meses inventou um negócio, vendeu as apólices e fugiu com o dinheiro. (ASSIS, 1962a: p. 629)

Vale lembrar que, quando achou o dinheiro, alertou que quem leva cinco contos tem que levá-los com mil olhos, com toda atenção, etc. D. Plácida não soube levá-los. Como, em geral, os pobres — segundo

quem tem — não sabem lidar com o dinheiro. Mais ainda, não houve amor, por parte de D. Plácida, o carteiro soube apenas espertar-lhe os **sentidos**, ou a **vaidade**.

Ela é castigada, uma vez mais. Como Eugênia e Marcela, morre na miséria, numa casa de misericórdia. Não é excessiva coincidência? Todas mulheres e todas castigadas da mesma forma. As duas últimas tiveram alguma relação amorosa com Brás Cubas e a primeira foi instrumento fundamental para a manutenção de seus amores com Virgília, único amor de sua vida. Não está o narrador expondo, talvez sem sabê-lo, as entranhas de sua alma, o inferno astral de sua visão de mundo?

Depois de Virgília, e como a confirmar o anterior, Brás Cubas conhece e namora, já cinquentão, uma jovem pobre, mas freqüentadora do seu círculo de relações. Trata-se de Nhã-loló, de 19 anos, cujo nome real só vamos conhecer no seu epitáfio: Eulália Damascena de Brito. É um episódio menor que só vale ser referido, por confirmar o que vimos examinando até aqui. A moça é sobrinha do Cotrim, seu cunhado e marido de Sabina. É pobre, seu pai não dispõe sequer de educação suficiente para manejar-se com Brás Cubas. Reaparece o quadro da flor da moita, com tintas talvez um pouco menos dramáticas.

O que vexava a Nhã-loló era o pai. A facilidade com que êle se metera com os apostadores punha em relêvo antigos costumes e afinidades sociais, e Nhã-loló chegara a temer que tal sogro me parecesse indigno. Era notável a diferença que ela fazia de si mesma; estudava-se e estudava-me. A vida elegante e polida atraía-a, principalmente porque lhe parecia o meio mais seguro de ajustar as nossas pessoas. Nhã-loló observava, imitava, adivinhava; ao mesmo tempo dava-se ao esforço de mascarar a inferioridade da família. Naquele dia, porém, a manifestação do pai foi tamanha que a entristeceu grandemente. Eu busquei então diverti-la do assunto, dizendo-lhe muitas chanças e motes de bom-tom; vãos esforços, que não a alegravam mais. Era tão profundo o abatimento, tão expressivo o desânimo, que cheguei a atribuir a Nhã-loló a intenção positiva de separar, no meu espírito, a sua causa da causa do pai. Este sentimento pareceu-me de grande elevação; era uma afinidade a mais entre nós. “Não há remédio, disse eu comigo, vou arrancar esta flor a êste pântano”. (ASSIS, 1962a: p. 617)

A pobre menina pobre esforça-se por merecer tão requintado partido: rico, cinquentão e preconceituoso. Todo o movimento do narrador nessa passagem resume-se a listar as vias que restavam a Nhã-loló, para atravessar a barreira de classe que os separava. Ela bem que se esforça, tem talento e aplicação; mas tem um pai que não colabora. É o de que necessitava o narrador, para expressar, de forma ligeiramente diferente, os seus valores sociais. Dentro de tal perspectiva, a superioridade de Brás é natural e tem como corolário a natural inferioridade de Nhã-loló. Desta

forma, tudo o que ele faz vem envolto em benemerência: “Não há remédio, disse eu comigo, vou arrancar esta flor a êste pântano”. Cabe a ele o papel de resgatá-la do nada social para uma posição a seu lado. Tudo isto sem paixão, encaixado num cálculo social, em que a possibilidade de um filho desponta como variável importante. Mais que um filho, um herdeiro, para que o capital não se fragmente e disperse, numa sucessão entre a parentalha remanescente. Projeto assumido sem muita convicção e embalado pelo vazio existencial, que é a marca do homem rico que nunca trabalhou. Brás Cubas encarna o protótipo do parasita social, pois jamais moveu uma palha na vida, sequer para aumentar suas posses, ampliar seu cabedal ou dar uma aparência social aceitável ao seu ganho. O sistema trabalha por ele, não há porque preocupar-se e, afinal, trabalho é coisa para as donas plácidas da vida, não para cavalheiros bem-nascidos. A única ocupação declarada que teve, além de pertencer a duas ou três irmandades, foi um mandato de deputado, que não se explica como, nem onde foi conseguido. E, neste, o único projeto que apresentou dizia respeito ao tamanho das barretinas dos membros da Guarda Nacional. Não chegando a Ministro, logo desinteressou-se e não volta a tocar no assunto ao longo do romance.

Porém, mais que o pouco entusiasmo, o que lhe corta o projeto matrimonial é a febre amarela que lhe cassa Nhã-loló, semanas depois de formulá-lo e, antes mesmo, de assumi-lo publicamente. Mais uma morta para a galeria das mulheres desse barba-azul retórico.

#### CAPÍTULO CXXV / EPITÁFIO

---

AQUI JAZ

D. EULÁLIA DAMASCENA DE BRITO

MORTA

AOS DEZENOVE ANOS DE IDADE  
ORAI POR ELA!

---

#### CAPÍTULO CXXVI / DESCONSOLAÇÃO

O epitáfio diz tudo. Vale mais do que se lhes narrasse a moléstia de Nhã-loló, a morte, o desespêro da família, o entêrro. Ficam sabendo que morreu; acrescentarei que foi por ocasião da primeira entrada da febre amarela. Não digo mais nada, a não ser que a acompanhei até o último jazigo, e me despedi triste, mas sem lágrimas. Concluí que talvez não a amasse de veras. (ASSIS, 1962a: p. 619)

Tem o tom, melancólico como um adágio, de alguém que, mesmo na outra margem, já está cansado de suas próprias peripécias.



Não nos acrescentou nada mais ao que já havia dito, relativamente às mulheres de sua vida.

Neste livro, talvez o mais acabado do escritor, Machado de Assis trabalhou exaustivamente o ponto de vista de um aristocrata do nosso século XIX. Entregando-lhe a função de narrar a história, o autor, conscientemente, deixa-se ficar atrás da cena, manejando as luzes e as gambiarras, dando o tom ao espetáculo. Deixa a Brás Cubas o centro do palco e o foco das atenções. Este assume o comando da história, ainda que criado e, na verdade, manejado pelo escritor. Toda a grande arte deste romance reside na enorme competência com que Machado maneja a intrincada dialética entre o autor e o narrador: um colocado no centro da dinâmica social do final do século e o outro acomodado num não-lugar qualquer da eternidade.

A voz que nos fala, mesmo vindo de onde vem, é radicalmente histórica e só pelos desvios da retórica se legitima como o discurso de um morto. É um defunto-autor que se vale da ante-sala da eternidade para poder falar sem reboços, assumir um cinismo revoltante e exercitar, permanentemente, um sarcasmo demolidor. Mas é, ao mesmo tempo, uma personagem fincada com todas as suas raízes, nas contradições históricas que seu próprio discurso tematiza. Joga com o tempo e o não-tempo, com uma habilidade de virtuose, de forma a, estando dentro e fora concomitantemente, poder ver a história de perspectivas divergentes. Ao passear o olhar do morto sobre os vivos, sente-se livre para zombar de tudo o que estes tomam a sério; mas, ao passear entre os vivos a sua autopersonagem, fá-lo com um substrato daquele conhecimento do outro lado. Isto cria uma narrativa que beira, muitas vezes, o inverossímil mas que se legitima, exatamente, por estar obedecendo a uma ótica deslocada no tempo e na história. Faz, de alguma forma, o maravilhoso funcionar dentro dos parâmetros de um realismo que nunca assumiu. Fica no fio da navalha, a equilibrar-se e levando o seu leitor a malabarismos constantes, para reordenar os dados da narrativa de forma a dar-lhe a consistência e a coerência, sem a qual a leitura perderia o fio da meada. O texto machadiano é extremamente fragmentário, mas a sua narrativa é dotada de uma totalidade e de uma lógica causal e temporal irretorquível.

Isto é o que lhe permite, neste livro, colocar em cena um narrador extremamente cínico e mordaz, desabusado e sarcástico, inconveniente e desrespeitador, sem que a narrativa assuma os valores de quem a conduz. Ao final da leitura, se alguma simpatia criamos por Brás Cubas — e por que não? por que não se pode simpatizar com canalhas? —, isto não significa que tenhamos perdido a capacidade de saber exatamente quem é ele e a possibilidade de julgá-lo por suas maldades. Ele nos conta sua história, do

seu ponto de vista, tentando convencer-nos de que ele está sempre certo. Entretanto, o resultado da leitura não é necessariamente, e muito menos normalmente, este. É aqui que aparece a mão do mestre, sabiamente escondida, a desenhar o tempo todo as linhas e as contralinhas, tecendo sob o discurso do narrador um outro discurso, que não fala, mas se faz entender; não mete bulha, mas incomoda; é clandestino, mas decide. Não fora assim, como teríamos sempre a dimensão do enorme ridículo que é o nosso Brás Cubas? como exercitaríamos e afiaríamos, ainda mais, as nossas verrumas críticas diante das estrepolias desse valdevinos aristocrata?

O acesso a uma dimensão crítica frente à estória que nos conta Brás Cubas só se faz possível pela presença permanente de uma dimensão discursiva, que se infiltra pelas dobras da sua escrita, tornando-a, de algum modo, vulnerável. Um certo exagero retórico, uma demasia qualquer na convicção de seus preconceitos, uma falsidade latente na sua natural arrogância, um falseamento de dicção em algum diálogo, tudo isto e muito mais, que existe e não se sistematiza, que age e não se revela inteiramente, tudo isto, de alguma forma, trinca a superfície discursiva e deixa as marcas que nos permitem apreendê-la criticamente.

O que é genial no livro é exatamente isto. É a narrativa de um aristocrata acanhado, que constitui um imaginário a seu molde e dentro de seus valores, e que, curiosamente, termina tendo como significação possível de leitura exatamente a crítica desses mesmos valores. É uma forma de narrativa que expõe e se expõe e termina por negar a sua própria base e fundamento. Se a hipótese fosse outra, por exemplo, um narrador estranho ao mundo narrado, certamente a narrativa pecaria por inverossimilhança. Uma personagem tão canalha, tão cáustica, tão sarcástica e tão contraditória consigo mesma terminaria por não ser crível e descambaria para o pastiche. Mas narrada por si mesma, com uma sinceridade revoltante, com um cinismo explícito e assumido, com uma capacidade de diminuir-se e desvalorizar-se a extremos, com a maldade afiando-lhe a língua e a pena, acaba convencendo e construindo-se com uma materialidade quase palpável.

Brás Cubas entroniza-se como o primeiro mau-caráter de nossa literatura, produzido pela sua própria narrativa, que tem a manejar-lhe os cordões a mestria de Machado de Assis que na vida — a crer no testemunho dos contemporâneos — foi seu antípoda radical.

Não fosse assim, como poderíamos ter ido tão fundo no conhecimento da forma de pensar e de agir de um aristocrata brasileiro do nosso século XIX? Como poderíamos, hoje, perceber, nos desvãos da vida privada, a forma de a história movimentar-se, de criar limites e expectativas para as pessoas, sem os quais a existência careceria de significação?

# UM QUARTETO MUITO SUSPEITO

---

Dom Casmurro e Quincas Borba, escritos em 1899 e 1891, respectivamente, compõem com as Memórias póstumas de Brás Cubas uma trilogia, ainda que assim não fossem assumidos por Machado de Assis. Mas, tanto pela temática, quanto pela arquitetura da narrativa, estes livros aparentam-se inequivocamente. Nos três, tudo gira em torno da temática do casamento e do adultério. Em dois deles cruzam-se personagens comuns; em todos, a unidade de concepção é evidente.

Em Dom Casmurro, o tema é exatamente o mesmo de Memórias póstumas de Brás Cubas, a diferença reside na mudança do ponto de vista, com a mudança de posição do narrador frente ao mundo narrado. Aqui, quem nos conta a história não é o amante, mas o marido suspeito. O mundo é visto e narrado a partir da ótica de quem se crê traído, sem ter nunca a certeza definitiva. Por outro lado, é um narrador localizado no tempo e na história, sem as liberdades formais de um Brás Cubas, a quem a moradia na eternidade permitia piruetas retóricas inumeráveis. E, aqui, o possível amante não tem acesso à palavra, não lhe toca narrar, nem mesmo secundariamente, até porque as suspeitas eclodem no dia de sua morte...

A posição do narrador é extremamente curiosa e é necessário detalhá-la, para que a leitura do livro possa assumir dimensões que, de outra forma, lhe escapam.

Logo no segundo capítulo, sintomaticamente chamado Do

Livro, somos informados de que:

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão.

Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. Na principal destas, a pintura do tecto e das paredes é mais ou menos igual, umas grinaldas de flôres miúdas e grandes pássaros que as tomam nos bicos de espaço a espaço. Nos quatro cantos do tecto as figuras das estações, e ao centro das paredes medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Mata-cavalos, já ela estava assim decorada; vinha do decênio anterior. Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas. O mais também é análogo e parecido. Tenho chacinha, flores, legume, uma casuarina, um poço e lavadouro. Uso louça velha e mobília velha. Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa. (ASSIS, 1962b: p. 807-808)

A descrição é minuciosa, para o estilo seco e econômico do escritor, e, no fundamental, informa que a casa onde escreve é uma cópia fiel de outra: a casa de sua infância e juventude, em Mata-cavalos. Entretanto, ele omite uma diferença fundamental para o enredo: esta última ficava vizinha à casa de Capitu, sua namorada da juventude e esposa sob suspeita, mais tarde. O lugar que escolheu para escrever suas memórias tem tudo o que o outro tinha, materialmente, menos a vizinhança amorosa. E essa diferença é tudo...

Mora, agora, no Engenho Novo. A antiga Rua de Mata-cavalos corresponde à atual Rua do Riachuelo. Depois de casado, Bentinho vai morar na Glória: a ascensão social já se fazia em direção à Zona Sul. O Engenho Novo é, desde os primórdios, um bairro operário que nasce à margem da Ferrovia Central do Brasil, no ramal que, levando ao sul do estado, dirige-se para São Paulo. Nada nesse lugar traz a marca da classe que o caracteriza na pirâmide social. Não há, em todo o livro, qualquer explicação para uma mudança geográfica e social de tal monta. A causa, buscada por vias transversas, pode ser a procura deliberada da solidão:

Contei a anedota aos amigos da cidade, e eles, por graça, chamam-me assim, alguns em bilhetes: “Dom Casmurro, domingo vou jantar com você.” — “Vou para Petrópolis, Dom Casmurro; a casa é a mesma da Renânia; vê se deixas essa caverna do Engenho Novo, e vai lá passar uns quinze dias comigo.” — “Meu caro Dom Casmurro, não cuide que o dis-

penso do teatro amanhã; venha e dormirá aqui na cidade; dou-lhe camarote, dou-lhe chá, dou-lhe cama; só não lhe dou môça.” (ASSIS, 1962b: p. 807)

Pelo conteúdo dos bilhetes, fica evidente que mantém um relacionamento social relativamente intenso. Pelo menos, frequenta o teatro, viaja para as estações serranas e conserva os amigos e o convívio em sociedade. Além disso, mora em casa própria, que fez construir, e tem um criado. Nada está a indicar a ruína econômica.

Por outro lado, a insistência com que ele e os amigos empregam a oposição Engenho Novo / cidade significa que seu local de residência era considerado fora da cidade, ou seja, uma espécie de retiro, longe do bulício da vida.

O que é real, e definitivo para os rumos da narrativa, é que ele escreve dentro de uma situação simulada. Sua casa é uma cópia de outra; tenta ser, outra vez, alguma coisa que já desapareceu. E, se ele vive nessa casa simulada, de alguma forma, está simulando a si mesmo; tentando ser agora o que fora outrora.

Ele tenta desmenti-lo, categoricamente:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, restaurar na velhice a adolescência. Pois, Senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não agüenta tinta. Uma certidão que me desse vinte anos de idade poderia enganar os estranhos, como todos os documentos falsos, mas não a mim. Os amigos que me restam são de data recente; todos os antigos foram estudar a geologia dos campos-santos. (ASSIS, 1962b: p. 808)

Se ele não conseguiu restaurar “na velhice a adolescência”, ao menos a casa antiga foi restaurada. O livro seria a tentativa de realizar a outra premissa. Há que ver se isso se realizou ou não.

Esta passagem está no Capítulo II. 142 capítulos depois, no apagar das luzes do livro, retoma o mesmo tema, de perspectiva diversa:

Não é que haja efetivamente ligado as duas pontas da vida. Esta casa do Engenho Novo, conquanto reproduza a de Mata-cavalos, apenas me lembra aquela, e mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento. Já disse isto mesmo.

Hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta. A pergunta devia ser feita a princípio, mas aqui vai a resposta. A razão é que, logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma

longa visita de inspeção por alguns dias, e tôda a casa me desconheceu. No quintal a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha e o lavadouro, nada sabia de mim. A casuarina era a mesma que eu deixara ao fundo, mas o tronco, em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de ponto de interrogação; naturalmente pasmava do intruso. Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum. Ao contrário, a ramagem começou a sussurar alguma coisa que não entendi logo, e parece que era a cantiga das manhãs novas. Ao pé dessa música sonora e jovial, ouvi também o grunhir dos porcos, espécie de troça concentrada e filosófica.

Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa, e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução por explicações que dei ao arquiteto, segundo contei em tempo. (ASSIS, 1962b: p. 939)

A diferença essencial está em que a “casa do Engenho Novo, conquanto reproduza a de Mata-cavalos, apenas me lembra aquela, e mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento”. Lembrar não é substituir. O efeito do simulacro não recalca a lembrança do modelo que o inspirou. E a lembrança, aqui, já não é da memória afetiva, mas da memória racional. É, entretanto, evidente que ele não o havia dito ainda. É mais um ardil, para enredar a leitura ingênua e descuidada. Sua razão fundamental é outra: a casa de Mata-cavalos já não o reconhecia, nem ele reconhecia-se nela. Os laços de identificação estavam definitivamente rompidos: “Tudo me era estranho e adverso”. Ademais da desidentificação, existe mesmo a adversidade. A casa antiga, na sua irrecusável materialidade, agride a imagem que ele tem de si mesmo e da experiência ali vivida, tal e como sua imaginação afetiva as havia construído. Boa razão para destruí-la e preservar a verdade da memória.

Curioso que o Capítulo CXLIV, onde se encontra essa passagem, chama-se Uma pergunta tardia e antecede, imediatamente, o do regresso de Ezequiel, seu filho. Depois de muitos anos na Europa, para onde fora, logo após a separação, Capitu morre na Suíça. Tal fato traz Ezequiel de volta ao país, para reencontrar o pai (?). A desidentificação do narrador com o filho que renega não podia ser mais completa... O capítulo, dessa forma, ataca o tema da falta de identificação, muito mais em virtude do que virá do que em razão do que já se foi.

Bentinho começa a narrar em 1899, quando contava 56 anos, idade avançada para a época. A história começa em 1857, quando ele tinha 14 anos e Capitu, 13. O narrador situa-se, então, a 42 anos de distância dos fatos iniciais. Quase meio século o separa dos acontecimentos, revivificados, agora, pela memória afetiva. Os eventos escolhidos como objeto da narrativa decorrem entre 1857 e 1872, ou seja, entre a adolescência e o término do casamento. E mesmo entre este fato e o começo da narração

medeiam 27 anos. É, sem dúvida alguma, um livro de um velho relatando, à distância, as memórias da mocidade. Ora, quando Dom Casmurro vem à luz, em 1899, Machado de Assis soma 60 anos de vida e Bentinho, 56. Este, definitivamente, não é um detalhe de pouca monta...

Ele denuncia a falsidade intrínseca de toda essa simulação: “Pois, Senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo”. Ora, se a recomposição literária falha, porque a simulação é impossível, como se justifica, então, que ele viva e escreva dentro de um simulacro?

Aí está, creio eu, uma das chaves fundamentais para a leitura de Dom Casmurro. O narrador, que passará a maior parte do tempo tentando provar o quanto Capitu era dissimulada, falsa, inconfiável, ele mesmo narra, entranhado em um simulacro, especialmente construído para isso. Ele aponta, claramente, para a falsidade intrínseca de sua posição de narrador e, com isso, alerta-nos para o grau de confiabilidade que podemos e devemos depositar em seu discurso.

De alguma forma, este é um recurso que está intimamente relacionado com a dialética do ser/não-ser, de uso tão amplo nas Memórias póstumas. Só que, agora, colocado num plano mais geral e mais abrangente, comprometendo o conjunto do discurso enquanto construção. Se Brás Cubas dispunha a seu bel-prazer do fato de estar colocado na eternidade, o nosso Bentinho, terrestre e muito vivo, de maneira sutil, encontra uma brecha para nos fazer entender que daquilo que ele afirma, devemos desconfiar simplesmente de tudo.

Bento Santiago, de alguma forma canonizado pelos seus dois nomes relacionados ao sagrado, é um cidadão bem posto na sociedade. Não é um herdeiro milionário como Brás Cubas, mas não se pode afirmar que deva ser incluído entre os que só nasceram para sofrer. Ao falar de José Dias, o narrador informa que:

Era nosso agregado desde muitos anos; meu pai ainda estava na antiga fazenda de Itaguaí, e eu acabava de nascer. Um dia apareceu ali vendendo-se por médico homeopata; levava um Manual e uma botica. Havia então um andão de febres; José Dias curou o feitor e uma escrava, e não quis receber nenhuma remuneração. Então meu pai propôs-lhe ficar ali vivendo, com pequeno ordenado. José Dias recusou, dizendo que era justo levar a saúde à casa de sapé do pobre.

— Quem lhe impede que vá a outras partes? Vá aonde quiser, mas fique morando conosco.

— Voltarei daqui a três meses.

Voltou dali a duas semanas, aceitou casa e comida sem outro estipêndio, salvo o que quisessem dar por festas. Quando meu pai foi eleito deputado e veio para o Rio de Janeiro com a família, êle veio também, e teve o seu quarto ao fundo da chácara. (ASSIS, 1962b: p. 812)

Um pai fazendeiro, proprietário de escravos, que sustenta agregados e que se elege deputado, não chega a constituir um quadro economicamente constrangedor. Membro indiscutível da classe dominante no Império, o pai teria pela frente uma promissora carreira, se a morte não lha viesse ceifar. Deixando o filho órfão, não chegou a fazê-lo rico, mas legou-lhe uma situação estável e prestigiada:

Minha mãe era boa criatura. Quando lhe morreu o marido, Pedro de Albuquerque Santiago, contava trinta e um anos de idade, e podia voltar para Itaguaí. Não quis; preferiu ficar perto da igreja em que meu pai fôra sepultado. Vendeu a fazendola e os escravos, comprou alguns que pôs ao ganho ou alugou, uma dúzia de prédios, certo número de apólices, e deixou-se estar na casa de Mata-cavalos, onde vivera os dous últimos anos de casada. (ASSIS, 1962b: p. 814)

A economia familiar é bastante ajustada. Possuindo bens e aplicações, contando com escravos e sustentando parentes e agregados, Dona Maria da Glória levava a vida comum das pessoas de posses, sem gastos suntuários, mas sem necessidades de qualquer espécie. Bentinho tem à sua frente uma carreira qualquer condizente com sua situação, não podendo, entretanto, aspirar aos altos cargos do Estado, como coisa natural. Falta-lhe, para isso, a fortuna consolidada, que faria dele um Brás Cubas da vida. A família havia-o destinado ao Seminário, que chega a frequentar, mas ele termina, mesmo, formando-se em Direito, como a maioria dos jovens bem-nascidos de então. É um advogado que, no seu texto, refere-se escassamente ao seu trabalho. Se ele mesmo boicota os dados, isso deve significar, no mínimo, que a vida profissional não tinha tido importância existencial suficiente para marcar-lhe o destino. Ou, então, que, para a história que está contando, isso era assunto dispensável. Conta ainda, a seu favor, uma tendência do romance do nosso século XIX de excluir o universo do trabalho do espaço ficcional. Trabalho, afinal de contas, não é coisa para personagens e pessoas de bem!

Dessa forma, Bentinho, se não é um aristocrata como o seu antecessor, situa-se, muito à vontade, entre os membros da nossa classe dominante, podendo, perfeitamente, expressar os valores que configuram as ideologias aí em curso. Assim, sua atitude como narrador pode significar que Machado de Assis tenha pensado em, novamente, colocar os valores de uma classe no discurso de um de seus membros, para permitir-se ficar à sombra e lançar suas farpas, de quando em vez, de forma a relativizar a dose de verossimilhança com que o livro deva ser recebido.



E, dentre as primeiras farpas, seguramente estará o caráter de intrínseca falsidade da posição do narrador. Como ele mesmo o afirma, a simulação atinge apenas a face externa das coisas, deixando intocadas as funções essenciais. É oportuno lembrar que este narrador se situa num contexto que ama profundamente as aparências e convive, sem remorsos, com as maiores iniquidades. Numa sociedade assim, um narrador assado. Mesmo depois de advertir sobre seus falsos alicerces, sobre a impossibilidade de simular a profundidade da vida, não é ele levado a sério, até por considerável parte da crítica? Há quantas e quantas décadas, não se assiste aos intermináveis julgamentos de Capitu? Há quanto tempo, não se discute a sério se Capitu traiu ou não traiu? E, tudo isto, com base em quê? Na palavra do narrador Bentinho...

Na hipótese de aceitarmos tais questões como pertinentes, estaríamos cometendo a maior das iniquidades, pois aceitaríamos julgar uma personagem, baseados exclusivamente no discurso de seu acusador, sem lhe dar nenhuma possibilidade de defesa. E, mais ainda, aceitaríamos como testemunho válido um discurso que, desde o início, teve anunciada, com todas as letras, a sua falsidade essencial.

Por isso, não se pode ler Dom Casmurro, sem considerar as condições de sua produção discursiva, enunciadas nesse segundo capítulo do romance. Não é ele mesmo quem nos diz?

A certos respeitos, aquela vida antiga aparece-me despida de muitos encantos que lhe achei; mas é também exato que perdeu muito espinho que a fez molesta, e, de memória, conservo alguma recordação doce e feiticeira. (ASSIS, 1962b: p. 808)

Na galeria de mulheres deste romance, tem lugar especial Dona Glória. A mãe de Bentinho, tendo enviuvado cedo passa a morar com um irmão, tio Cosme, e com uma prima, Justina, ambos igualmente viúvos. Este é um primeiro traço característico, em que Machado não inova frente ao romance anterior. Uma mulher nunca pode morar só, se é honesta: ou mora com a família, ou com o marido. Ela e a prima, uma vez viúvas, reúnem-se a um homem, irmão e primo, para reconstituírem um núcleo familiar aceitável e respeitável. Além de resolver um problema econômico, já que D. Glória, por estar dotada de recursos mais abundantes, arca com a manutenção da casa, parentes e agregados fazem-se companhia uns aos outros e se dão, em conjunto, a respeitabilidade indispensável a uma família de gente de bem.

Ora, pois, naquele ano da graça de 1857, D. Maria da Glória Fernandes Santiago contava quarenta e dois anos de idade. Era ainda bonita e moça, mas teimava em esconder os saldos da juventude, por mais que natureza quisesse preservá-la da ação do tempo. Vivía metida em

um eterno vestido escuro, sem adornos, com um xale preto, dobrado em triângulo e abrochado ao peito por um camafeu. Os cabelos, em bandós, eram apanhados sobre a nuca por um velho pente de tartaruga; alguma vez trazia a touca branca de folhos. Lidava assim, com os seus sapatos de cordovão rasos e surdos, a um lado e outro, vendo e guiando os serviços todos da casa inteira, desde a manhã até a noite. (ASSIS, 1962b: p. 814)

O papel de viúva revela-se, em cada detalhe: na sonegação de beleza restante, no modo de vestir e na dedicação total e absoluta às coisas da casa, sem ter tempo de pensar em si mesma. Era esta, na visão do filho, a função natural de sua mãe viúva, com a leve concessão em admitir a sua beleza ainda viçosa. Os parágrafos que se seguem insistem na tese do seu casamento perfeito e de uma felicidade comparada à sorte grande na vida, em contraste com todos os casamentos efetivamente narrados na obra do romancista. Servirá, por certo, D. Glória de útil contraste na construção da imagem de Capitu; e o seu casamento como o modelo que esta última destruiu...

A próxima figura é, sem dúvida, a mulher de sua vida, Capitu. Entretanto, antes de entrar a construí-la como personagem, a narrativa se detém para a explicitação da teoria da ópera, que se constitui numa segunda e também indispensável chave de leitura. Pela sua importância não só nesta, como também nas demais obras do autor, merece uma análise mais detida.

Esta teoria é defendida por um velho tenor aposentado, Marcolini:

#### CAPÍTULO VIII / É TEMPO

Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos. Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. “A vida é uma ópera”, dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo. (ASSIS, 1962b: p. 815)

Antes de as ações do romance terem início, o narrador nos detém para dizer em que toda a história está fundamentada. Porque esta teoria tem importância, na exata medida em que Bentinho a aceita, a ponto de afirmar que só agora iria começar a sua ópera. O anterior foram preparativos, atavios e afinações. O que lhe suceder, daqui para frente, no palco de sua atuação e no enredo de sua ópera, encontrará explicação ou, mesmo, justificativa nessa curiosa teoria.

— A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono

lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente...

— Mas, meu caro Marcolini...

— Quê...

E, depois de beber um gole de licor, pousou o cálix, e expôs-me a história da criação, com palavras que vou resumir.

Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de Miguel, Rafael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros discípulos fôsse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório. Tudo teria se passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera, do qual abrisse mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, — e acaso para reconciliar-se com o céu —, compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre Eterno.

— Senhor, não desaprendi as lições recebidas, disse-lhe. Aqui tendes a partitura, escutai-a, emendai-a, fazei-a executar, e se achardes digna das alturas, admiti-me com ela a vossos pés...

— Não, retorquiu o Senhor, não quero ouvir nada.

— Mas, Senhor...

— Nada! Nada!

Satanás suplicou ainda, sem melhor fortuna, até que Deus, cansado e cheio de misericórdia, consentiu que a ópera fôsse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, êste planêta, e inventou uma companhia inteira, com tôdas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos.

— Ouvi agora alguns ensaios.

— Não, não quero saber de ensaios. Basta-me haver composto o libreto; estou pronto a dividir contigo os direitos de autor. (ASSIS, 1962b: p. 815-816)

A primeira definição da vida como uma ópera envolve sempre o triângulo amoroso. “O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários”. Além de que, é uma luta pública, sempre se dá em presença de terceiros (ou, no caso, quartos...). Tais terceiros, no caso, estão, na escala da ópera, hierarquicamente abaixo dos atores do drama. Se pensarmos em Brás Cubas, Virgília e Lôbo Neves, desenvolvendo seu terceto frente a D. Plácida, a teoria não cai de todo mal, como chave de leitura das Memórias póstumas.

No plano da composição, o libreto é de Deus e a música, direção, regência e mise en scène de Satanás, numa parceria bastante desigual. Se

recordarmos que, numa ópera, o libreto, quase sempre, tem importância secundária, o papel do demônio torna-se, por assim dizer, ainda mais diabólico. O teatro, especialmente construído para essa finalidade, é a terra; a companhia somos nós. O maestro é competente e o espetáculo, obrigatório.

Tal teoria, na verdade, retoma, num viés especialíssimo, a concepção barroca do teatro do mundo. Ela se sustenta numa visão teatral e teológica do universo, em que cada criatura representa o seu papel para Deus, que será o espectador dos espectadores, tendo sido, antes, o dramaturgo que pôs em cena seu texto.

Em Marcolini, num primeiro momento, o teatro aparece referenciado em termos realistas. É quando passa à história da criação que desata sua veia irônica, criando uma nova versão do Gênesis. Neste, a ópera do mundo é fruto da colaboração de um libretista, que é Deus, e de um músico, o Demônio. As demais relações assumem todas um papel desviante nessa paródia do livro da criação: Céu = conservatório; Deus = poeta; Diabo = músico trágico; Arcanjos = alunos. Tudo se passa num cenário de mestre-escola e seus discípulos. O poeta, por sua vez, considera o libreto impróprio para a sua eternidade e rejeita sua encenação no céu. Satanás leva-o para o Inferno e lá compõe a música da ópera. Frente à objeção divina, para que o espetáculo se torne possível, cria-se um teatro especial: a Terra.

Tudo aí associa Deus e o Diabo na criação do mundo. Tal visão não é uma brincadeira a mais de Machado de Assis. Ele retoma, de uma perspectiva irônica e desconstrutora, as teses do dualismo que estiveram na base das doutrinas dos gnósticos, dos maniqueístas e dos cátaros, dos primeiros tempos do cristianismo. Segundo tais tradições, consideradas heréticas pela Igreja Católica, o mundo foi criado por dois princípios opostos: o Bem e o Mal. Ou seja, Deus e o Demônio.

A sociedade entre eles dá à parábola, pois é disto que se trata, uma leitura toda especial, quando contrastada com outras parábolas: as da Bíblia. Em primeiro lugar, Satanás, aluno brilhante, é injustiçado na distribuição de prêmios e deve-o, talvez, a uma preferência de estilo. Ele é chegado ao gênero trágico, ao que parece, em baixa no conservatório do Céu! Rebelde punido, busca a reaproximação com o mestre e, se não é totalmente bem-sucedido, consegue estabelecer uma parceria que o privilegia escancaradamente. Claro está que Deus não quis o espetáculo em seus domínios, nem nos de Satanás: era mais fácil buscar outro espaço que pudessem compartilhar, sem excessivas intimidades. Por isso e para isso fomos criados, no Evangelho segundo Machado de Assis.

Nessa versão, a vida humana não é outra coisa que eterna re-

apresentação de um papel já escrito e musicado, dentro de um espetáculo cuja coreografia, cenografia, direção, iluminação, costumes, etc e tal estão desde sempre fixados.

— Esta peça, concluiu o velho tenor, durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo ele será demolido por utilidade astronômica. O êxito é crescente. Poeta e músico recebem pontualmente seus direitos autorais, que não são os mesmos, porque a regra da divisão é aquilo da Escritura: “Muitos são os chamados, poucos os escolhidos”. Deus recebe em ouro. Satanás em papel. (ASSIS, 1962b: p. 817)

Além de atores, somos os pagantes dos direitos autorais, que comprometem, inteiramente, a nossa presumível outra vida. E, ainda mais, na distribuição de dividendos, Satanás é injustiçado.

Com isso, Machado de Assis atinge um duplo objetivo. Primeiro, desmistifica o teatro barroco espanhol, no qual o mundo era um teatro voltado para a maior glória de Deus, já que, na sua versão, o autor da ópera e seu diretor artístico é Satanás. O mundo é palco de uma aventura musicada e dirigida pelo mal, com libreto divino, e uma pontual divisão dos direitos autorais. Este último ponto desnuda o segundo objetivo do narrador. Ele tras põe para o plano da ópera uma concepção herética do mundo — de largo curso na Idade Média —, ridicularizando-a e esvaziando-a de sentido. Desse modo tanto os princípios cristãos ortodoxos, como os que se lhe opõem, são esvaziados de transcendência, abrindo espaço para uma concepção do mundo exclusivamente humana. Rindo e debochando, Machado senta as bases de sua única preocupação essencial: um ser humano livre e desmitificado.

A questão da liberdade individual está aqui muito longe dos preceitos cristãos em voga na sociedade brasileira contemporânea de Machado de Assis. Mesmo que o enunciador da teoria seja um tenor aposentado, personagem criada por Bentinho, a sua vez, criatura de Machado, nada o exime da ousadia. E, a partir de tais premissas, as questões da moral, da fidelidade, do matrimônio, entre tantas outras, terão que ser analisadas por outra régua que não a da moralidade vigente. Assim como Brás Cubas, falando da eternidade, escapa das contingências históricas e humanas, Bentinho, acatando a teoria do velho Marcolini, desloca os fundamentos de sua narrativa para uma outra chave de significações, em que o cinismo não ocupa papel desimportante. Ele ganha uma margem de manobra retórica absolutamente inédita.

Se tudo se dá nessa ópera contínua, cujo enredo divino não criamos, cuja música satânica foi composta pelo demônio, como podemos ser responsáveis pelo papel que nos cabe simplesmente representar? Que margem de improvisação nos cabe, sem sermos expulsos do teatro? Que

crises nos cabem por eventuais desacordos entre nós e a personagem que estamos condenados a viver em cena?

Apesar disso, a narrativa há de prosseguir, como se a teoria não tivesse sido enunciada e aceita, explicitamente, pelo narrador. Toda ela se desdobrará como o julgamento de um possível adultério de Capitu. Isto, mesmo depois de a questão do simulacro e da impossibilidade da simulação ter sido denunciada pelo próprio narrador. Não bastasse isto, o capítulo que se segue nos diz:

#### CAPÍTULO X / ACEITO A TEORIA

Que é demasiada metafísica para um só tenor, não há dúvida; mas a perda da voz explica tudo, e há filósofos que são, em resumo, tenores desempregados.

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez tôda a verdade, mas **porque a minha vida se casa bem à definição**. Cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um quatuor... Mas não adiantemos; vamos à primeira parte, em que vim a saber que já cantava, porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que êle me denunciou. [grifos meus] (ASSIS, 1962b: p. 817)

O título é categórico e sem restrições: o narrador filia-se, sem reservas, à teoria de Marcolini. À parte a espetadela nos filósofos, atribuindo a criação de alguns deles a uma demissão da vida, um abandono da cena, por incapacidade física e não por decisão íntima, ele usa do artifício da intimidade, para tentar ganhar a nossa adesão ou, no mínimo, simpatia para o seu ponto de vista. Trata-nos com a maior familiaridade, como quem está a revelar um segredo precioso, com a finalidade de nos fazer engolir a verdade como verossimilhança. Na sociedade aristocrática do nosso século XIX, esta era uma postura adequada para entender o comportamento das elites, tal e como Brás Cubas nos fez ver, à exaustão. Daí a tentar formulá-la como regra geral dos comportamentos humanos vai uma distância astronômica. A desfaçatez de Bentinho, nessa passagem, é realmente impressionante e completa-a com uma confissão que a crítica machadiana, até hoje, não conseguiu ler, apesar de sua escandalosa evidência.

Toda a discussão sobre a fidelidade de Capitu foi encerrada pelo narrador neste capítulo:

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez tôda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um quatuor... [grifos do autor] (ASSIS, 1962b: p. 817)

Há perfeita harmonia entre a sua história e a teoria da ópera,

porque a minha vida se casa bem à definição. Ora, se ele cantou um duo, suponhamos que com Capitu; depois entoou um trio (Bentinho, Capitu e Escobar? ou, Bentinho, Capitu e Sancha?); finalmente um quatuor: não há mais quem excluir, cantam Bentinho, Capitu, Escobar e Sancha.

Uma análise, minimamente atenta, vai revelar que, na véspera da morte de Escobar, Bentinho tem uma conversa muito estranha e erotizada com Sancha ao pé de uma janela, na casa dela, no Flamengo.

Sancha não tirava os olhos de nós durante a conversa, ao canto da janela. Quando o marido saiu veio ter comigo. Perguntou-me de que é que faláramos; disse-lhe que de um projeto que eu não sabia qual fôsse; ela pediu-me segredo, e revelou-me o que era: uma viagem à Europa dali a dous anos. Disse isto de costas para dentro, quase suspirando. O mar batia com grande fôrça na praia; havia ressaca.

— Vamos todos? perguntei por fim.

— Vamos.

Sancha ergueu a cabeça e olhou para mim com tanto prazer que eu, graças às relações dela e Capitu, não se me daria beijá-la na testa. Entretanto, os olhos de Sancha não convidavam a expansões fraternais, pareciam quentes e intimativos, diziam outra cousa, e não tardou que se afastassem da janela, onde eu fiquei olhando para o mar, pensativo. A noite era clara.

Dali mesmo busquei os olhos de Sancha, ao pé do piano; encontrei-os em caminho. Pararam os quatro e ficaram diante uns dos outros, uns esperando que os outros passassem, mas nenhuns passavam. Tãl se dá na rua entre dois teimosos. A cautela desligou-nos; eu tornei a voltar-me para fora. (ASSIS, 1962b: p. 921-922)

O texto é claramente insinuativo, chegando mesmo a afirmar, por via indireta, o que finge negar. Faz voltas e mais voltas e começa a desfazer o já feito. Em verdade, há aí uma traição. Sancha trai o marido, ao revelar ao outro o que ele escondia, e fá-lo “de costas para dentro, quase suspirando”. A imagem, mais que sugerir, parece afirmar. A par disso, insere-se de forma sibilina, uma enorme maldade do narrador, quando ele diz:

O mar batia com grande fôrça na praia; havia ressaca.

— Vamos todos? perguntei por fim.

— Vamos. (ASSIS, 1962b: p. 921)

Como se sabe, este capítulo antecede imediatamente ao que narra a morte de Escobar, afogado na praia durante a ressaca. A pergunta de Bentinho, para um narrador que já sabe o final da história, traz embutida uma ironia terrivelmente maldosa. Nisto o pacato advogado se aparenta com a desfaçatez de Brás Cubas. A crítica só soube ler no episódio a relação da morte de Escobar na ressaca do mar e nos olhos de ressaca de Capitu. O que faz sentido. Mas, escapou-lhe a construção do narrador que resolve

sua culpa, matando na narrativa o amigo, marido da mulher desejada.

Ao saírem, logo depois, ele volta a insistir:

Quando saímos, tornei a falar com os olhos à dona da casa. A mão dela apertou muito a minha, e demorou-se mais que de costume. (ASSIS, 1962b: p. 922)

Prosseguindo, constrói o jogo da culpa, para afirmar e negar, ao mesmo tempo, o que insinuara:

Eu recolhi-me ao meu gabinete, onde me demorei mais que de costume.

O retrato de Escobar, que eu tinha ali, ao pé do de minha mãe, falou-me como se fôsse a própria pessoa. Combati sinceramente os impulsos que trazia do Flamengo; rejeitei a figura da mulher do meu amigo, e chamei-me desleal. Demais, quem me afirmava que houvesse alguma intenção daquela espécie no gesto da despedida e nos anteriores? Tudo podia ligar-se ao interesse da nossa viagem. Sancha e Capitu eram tão amigas que seria um prazer mais para elas irem juntas. Quando houvesse alguma intenção sexual, quem me provaria que não era mais que uma sensação fulgurante, destinada a morrer com a noite de sono? Há remorsos que não nascem de outro pecado, nem têm maior duração. Agarrei-me a esta hipótese que se conciliava com a mão de Sancha, que eu sentia de memória dentro da minha mão, quente e demorada, apertada e apertando... (ASSIS, 1962b: p. 923)

O processo da culpa serve, na narrativa, para negar quer as intenções, quer os fatos já narrados. Aqui, ele deseja construir uma imagem de pecador arrependido, para marcar, por contraste, a perfídia do outro que lhe possuiria a mulher, sem os remorsos da amizade. A ser sincera a confissão de que nada houve entre ele e Sancha, como entender a passagem da teoria da ópera? De que quatuor estaria falando, já que o trio, ele o passa e repassa a todo momento? De um narrador que se enfia num simulacro de realidade, para narrar o que se passara no modelo original, pode-se esperar que tipo de construções? Note-se que, depois de elaborar a culpa, ele volta a insistir, apesar de tudo: “Agarrei-me a esta hipótese que se conciliava com a mão de Sancha, que eu sentia de memória dentro da minha mão, quente e demorada, apertada e apertando...” A última imagem, a que tem mais chances de ficar, volta a afirmar o erotismo da relação entre os dois. Outro aspecto a ressaltar é o caráter de deslealdade na sua relação com Escobar. Não é a mulher, que trai, a desleal; é o amante, por ser amigo do marido. Há embutida neste raciocínio uma premissa, muito comum ao romantismo: a mulher, no essencial, é irresponsável.

A fidelidade é um problema dos homens, ao descuidarem na vigilância dessas criaturas incapazes de decidirem, por si mesmas, o que desejam e querem. Já vimos, em Memórias póstumas, a teoria do pacote,



em que Brás Cubas atribui a responsabilidade por ele haver-se apropriado do pacote ao dono que dele se descuidara. Era um capítulo que antecedia àquele em que se torna amante de Virgília: clara alusão à responsabilidade do marido, em cuidar bem da sua esposa.

A culpa de Bentinho é por estar atraindo o amigo dileto e, em nenhum momento, alude à culpa de Sancha por poder estar sugerindo ou, mesmo, solicitando expansões nada virtuosas: “os olhos de Sancha não convidavam a expansões fraternais, pareciam quentes e intimativos”. Nisto os padrões do romantismo não são alterados, parecendo constituir um limite muito sólido dentro dos padrões da época.

A presença de Capitu está disseminada ao longo de toda a narrativa. Ela é construída aos poucos e vai se adensando com o correr das páginas. Tentarei reter os traços mais marcantes que permitam traçar-lhe um perfil. Um retrato de corpo inteiro demandaria reproduzir todo o livro.

Conversando com D. Glória a respeito do ingresso de Bentinho no seminário, José Dias, já no início da história, dá um primeiro perfil da menina:

— Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do Tartaruga, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namôro, a senhora terá muito que lutar para separá-los.

— Não acho. Metidos nos cantos?

— É um modo de falar. Em segredinhos, sempre juntos. Bentinho quase que não sai de lá. **A pequena é uma desmiolada**: o pai faz que não vê; tomara êle que as cousas corresse de maneira, que... Compreendo o seu gesto; a senhora não crê em tais cálculos, parece-lhe que todos têm a alma cândida...

— Mas, Sr. José Dias, tenho visto os pequenos brincando, e nunca vi nada que faça desconfiar. Basta a idade: Bentinho mal tem quinze anos. Capitu fez quatorze à semana passada; **são dous crianças**. [grifos meus] (ASSIS, 1962b: p. 809)

As duas referências, que se cruzam, partem de premissas diferentes: a do agregado, que olha para Capitu do ponto de vista comportamental ou ético; a de D. Glória, que vê as personagens de uma perspectiva etária. A visão de José Dias já traz embutida uma avaliação moral, a de D. Glória a exclui. O agregado luta por suprir uma certa candidez materna e tenta advertir o desenrolar do que ele percebe como uma trama matrimonial a longo prazo.

O narrador, transportando-se aos quinze anos, dá-nos um retrato de Capitu, marcado pela emoção nova:

Quis insistir que nada, mas não achei língua. Todo eu era olhos

e coração, um coração que desta vez ia sair, com certeza, pela bôca fora. Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a bôca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos. (ASSIS, 1962b: p. 820-821)

É seguramente uma das raríssimas descrições físicas que se permite o autor ao longo do romance. O seu discurso, entretanto, pauta por, a par da beleza física, marcar-lhe a diferença de posses e de classe. Não diz que é bela, nem que não é. Revela dados físicos, mas não avalia o grau de harmonia entre eles. Entretanto, é detalhista a ponto de apontar o desbotado do vestido, o fato de o tecido ser chita, de os sapatos serem velhos e de pano, de as mãos não cheirarem a perfumes finos, apesar de muito limpas. Há, neste discurso, a marca de uma superioridade anunciada. É de onde Bentinho a vê: de uma situação econômica superior e de uma posição de classe de quem está por cima. Gosta dela, apesar de...

A partir dessa primeira descrição, Bentinho especializa-se em traçar um perfil ético e comportamental de sua namorada, campo em que lhe reconhece um tipo claro de superioridade: a esperteza. Certa vez, ao discutirem os planos de D. Glória de metê-lo no seminário, a imagem que ele constrói é esta:

— Se eu fôsse rica, você fugia, metia-se no paquê e ia para a Europa.

Dito isto, espreitou-me os olhos, mas creio que êles não lhe disseram nada, ou só agradeceram a boa intenção. Com efeito, o sentimento era tão amigo que eu podia escusar o extraordinário da aventura.

Como vê, Capitu, aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas de saltinhos. Não sei se me explico bem. Suponde uma concepção grande executada por meios pequenos. Assim, para não sair do desejo vago e hipotético de me mandar para a Europa, Capitu, se pudesse cumpri-lo, não me faria embarcar no paquê e fugir; estenderia uma fila de canoas daqui até lá, por onde eu, parecendo ir à fortaleza da Laje, em ponte movediça, iria realmente até Bordeus, deixando minha mãe na praia à espera. Tal era a feição particular do caráter da minha amiga; pelo que, não admira que, combatendo os meus projetos de resistência franca, fôsse antes pelos meios brandos, pela ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna, e examinasse antes as pessoas com quem podíamos contar. (ASSIS, 1962b: p. 827)

O esforço é no sentido de construir um perfil, este sim, sinuoso. Ela tem não só idéias atrevidas, aos quatorze anos, mas tê-las-á, muito mais atrevidas, mais tarde. E, francamente, é genial a idéia que passa do atrevimento teórico e da habilidade prática. Os adjetivos hábil, sinuoso e surdo delineiam um estilo de atuação minimalista e de uma competência de profissional. A Capitu de mais tarde já está aí, em potencial e quase pronta.

A carga negativa é, quase sempre, exercida pelo discurso de José Dias. Assim, na célebre conversa no Passeio Público, em que Bentinho declara não querer ser sacerdote, cabe a ele, mais uma vez, esboçar um perfil negativo:

— Perdoe-me, atalhou êle, não há três meses que estêve aqui com o nosso vizinho Pádua; não se lembra?

— É verdade, mas foi tão de passagem...

— le pediu a sua mãe que o deixasse trazer consigo, e ela, que é boa, como a mãe de Deus, consentiu; mas ouça-me, já que falamos nisto, não é bonito que você ande com o Pádua na rua.

— Mas eu andei algumas vezes...

— Quando era mais jovem; em criança, era natural, êle podia passar por criado. Mas você está ficando môço, e êle vai tomando confiança. D. Glória, afinal, não pode gostar disto. A gente Pádua não é de todo má. Capitu, apesar daqueles olhos que o diabo lhe deu... Você reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada... Pois, apesar dêles, poderia passar, se não fôsse a vaidade e a adulação. Oh! a adulação! D. Fortunata merece estima, e êle não nego que seja honesto, tem um bom emprêgo, possui a casa em que mora, mas honestidade e estima não bastam, e as outras qualidades perdem muito de valor com as más companhias em que êle anda. Pádua tem uma tendência para gente reles. Em lhe cheirando a homem chulo é com êle. Não digo isto por ódio, nem porque êle fale mal de mim e se ria, como se riu, há dias, dos meus sapatos acalcanhados... (ASSIS, 1962b: p. 832)

O ataque é frontal e tem como alvo toda a família do Pádua. O que não deixa de ser curioso é que a defesa dos preconceitos de classe sejam feitos, não por um aristocrata, mas por um agregado que, na escala social, está muito abaixo do homem pobre representado pelo vizinho de D. Glória. Bentinho tem, daí por diante, que escolher com quem anda, para poder fazer valer os seus direitos de homem bem-nascido. Não há que misturar-se. E José Dias, ao desfazer do vizinho e desafeto, imaginariamente ascende ao mesmo patamar social dos seus protetores. É um belíssimo exemplo (para usar um de seus superlativos) de comportamento ideológico por assimilação. Neste, ao assimilar os valores de segmentos dominantes na sociedade, o sujeito elabora uma fantasia de identificação que termina por fazê-lo porta-voz de ideologia alheia à sua situação de classe e que, inclusive, tem a função de mantê-lo na condição de domi-

nado. José Dias, nesse sentido, é, efetivamente, mais aristocrata do que a família que lhe sustenta o parasitismo social. E o é por convicção e não por simples mimetismo ou espírito de bajulação. Antes de mais, ele é de uma coerência a toda prova, porque não alimenta dúvidas, como pode e deve se permitir um homem de bem, ao debruçar-se sobre as questões sociais.

E é este José Dias que fará o trabalho de sapador, ao tentar minar todas as posições da família Pádua, no imaginário afetivo de um jovem de 16 anos. O que ele encontra de mal não está propriamente nas pessoas; está na situação social inferior. Existe uma barreira natural entre Bentinho e essa gente. E tal barreira é construída pelo discurso que categoriza, hierarquiza e ordena. Mesmo quando diz que “A gente Pádua não é de todo má”, a fórmula discursiva empregada é a do eufemismo que, como já vimos antes, supõe alguma superioridade, real ou imaginada, de quem a emprega. E sublinhemos ainda a força debilitadora de um simples par de sapatos acalcanhados, que levam José Dias a descontar onde é mais forte: na retórica do discurso.

É esse recalcado social quem elabora uma das descrições mais cruéis e mais imorredouras de Capitu. É de sua lavra a expressão: “Você reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada...” Os dois adjetivos ferem certeiros o coração do problema. Em todo o livro, as duas qualidades se agarrarão à pele da personagem de forma indelével. Estará marcada até o fim dos seus dias e da narrativa. José Dias estava ali assinando a sentença condenatória de Capitu, que só vai materializar-se, muitos anos depois e quase ao final do romance.

Apesar disso, Bentinho narrador vai construindo o rol de qualidades positivas que faz da personagem um ser dotado de complexidade e, em consequência, de profundidade.

Capitu quis que lhe repetisse as respostas tôdas do agregado, as alterações do gesto e até a piruêta, que apenas lhe contara. Pedia o som das palavras. Era minuciosa e atenta; a narração e o diálogo, tudo parecia remoer consigo. Também se pode dizer que conferia, rotulava e pregava na memória minha exposição. Esta imagem é porventura melhor que a outra, mas a ótima delas é nenhuma. Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda não o disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição.

Era também mais curiosa. As curiosidades de Capitu dão para um capítulo. Eram de vária espécie, explicáveis e inexplicáveis, assim úteis como inúteis, umas graves, outras frívolas; gostava de saber tudo. No colégio onde, desde os sete anos, aprendera a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, não aprendeu, por exemplo, a fazer renda; por isso mesmo quis que prima Justina lho ensinasse. Se não estudou latim

com o Padre Cabral foi porque o padre, depois de lho propor gracejando, acabou dizendo que latim não era língua de meninas. Capitu confessou-me um dia que esta razão acendeu nela o desejo de o saber. Em compensação, quis aprender inglês com um velho professor amigo do pai e parceiro dêste ao solo, mas não foi adiante. Tio Cosme ensinou-lhe gamão.

— Anda apanhar um capotinho, Capitu, dizia-lhe êle.

Capitu obedecia e jogava com facilidade, com atenção, não sei se diga com amor. Um dia fui achá-la desenhando a lápis um retrato; dava os últimos rasgos, e pediu-me que esperasse para ver se estava parecido. Era o do meu pai, copiado da tela que minha mãe tinha na sala e que ainda agora está comigo. Perfeição não era; ao contrário, os olhos saíram esbugalhados, e os cabelos eram pequenos círculos uns sôbre os outros. Mas, não tendo rudimento algum de arte, e havendo feito aquilo de memória em poucos minutos, achei que era obra de muito merecimento; descontai-me a idade e a simpatia. Ainda assim, estou que aprenderia facilmente pintura, como aprendeu música mais tarde. Já então namorava o piano da nossa casa, velho traste inútil, apenas de estimação. Lia os nossos romances, folheava os nossos livros de gravuras, querendo saber das ruínas, das pessoas, das campanhas, o nome, a história, o lugar. (ASSIS, 1962b: p. 839)

E esta é ainda a Capitu aos quinze anos. Há de melhorar muito e aperfeiçoar seus dotes. Mas o que, desde já, avulta é o espectro de sua curiosidade, muito mais amplo que o comum da cultura feminina da época. E aprendia por curiosidade, não para a figuração nas salas que, aliás, não freqüentava. Era, em suma, uma mulher superior, seja pela inteligência, seja pela sede de saber, pela capacidade de adaptar-se, pela percepção do jogo social. Nisto fica muito distante das heroínas românticas e das mulheres idealizadas tão comuns no romance dos noventa. Capitu tinha garra de aprender, como forma de ascensão social, mas no sentido de apropriar-se dos bens culturais para construir-se como pessoa. Queria, como essência, aquilo que para as outras — e para os outros, também — serviria como mera aparência. Nessa personagem Machado de Assis elabora, talvez inconscientemente, uma crítica radical da cultura. O que era brilho de superfície, saber vazio de utilidade — para uso nos salões —, torna-se aqui uma necessidade vital. Donde a indiscutível superioridade de Capitu, que Bentinho, em momento de humildade intelectual — ou impulsionado pela mão invisível de Machado de Assis —, admite sem reboços e até com uma certa dose de orgulho. Há mais do mestre em Capitu do que em Bentinho...

Um dado que não deve passar despercebido diz respeito a uma intervenção do narrador, em que ele afirma que “Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição”. O método será largamente empregado na criação de uma imagem de Capitu, adequada aos objetivos de Bentinho.

Por outro lado, ficam explicitados os limites da educação feminina. Primeiro o caso do latim, que não era língua de meninas. Depois, o currículo de sua escola, que não incluía nenhum conhecimento prático, além de ler, escrever, contar e obras de agulha; um brilhareco em francês e a doutrina necessária à boa formação moral. Seu contacto com a Literatura, com a História, a Geografia dar-se-á na biblioteca da casa de Bentinho. José Dias empresta-lhe um pouco de sua erudição de superfície, ela aprende nos livros e ama fazê-lo, a crer na descrição do narrador. Sozinha tenta aprender desenho, busca seus caminhos através do conhecimento, luta para construir-se enquanto ser de cultura. Tais inquietações nem de leve passam pela cabeça de Bentinho. Ele já tem, de nascimento, a legitimação cultural necessária e a formaliza, fazendo um curso universitário. São cinco anos em São Paulo, que lhe ocupam menos de um capítulo, na verdade dois curtíssimos (será o espírito de José Dias?) parágrafos:

Venceu a razão; fui-me aos estudos.

Passsei os dezoito anos, os dezenove, os vinte, os vinte e um; aos vinte e dois era bacharel em Direito. (ASSIS, 1962b: p. 903)

E é tudo. Nada mais comenta sobre seus estudos e sua ciência, assim como será absolutamente escasso no que se refere ao exercício profissional. Isto não é o que está em jogo, neste romance.

Ainda na adolescência, os olhos de Capitu serão tema de descrições apaixonadas, mas já, e desde sempre, reveladoras de alguma estranheza inexplicada e inexplicável:

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera dêles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a côr e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra idéia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados nêles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que...

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que êles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como uma vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (ASSIS, 1962b: p. 841)

A primeira definição que lhe vem à mente não é de sua lavra,

mas do agregado José Dias e vem marcada pelo preconceito que este alimentava para com a gente Pádua. Apesar de bela, a definição pressupõe qualidades que, do ponto de vista de que foram atribuídas, são necessariamente negativas. Ocorreu que a frase, com o tempo, tornou-se um lugar-comum e perdeu as asperezas da concepção, para apenas relembrar o estilo de Machado. Mas, na origem, traz duas qualidades negativas: a dissimulação e a maneira indireta de aproximação, que parece ser o sentido que José Dias atribuía ao adjetivo. Alguma coisa que se opunha a perpendicular, a direto, a frontal e que complementa a dissimulação. E tudo isto ligado à cigana, cuja característica fundamental continua, até hoje, sendo relacionada à trapaça e à velhacaria. Tanto assim que o gesto de Bentinho tem a intenção de averiguar a veracidade da afirmativa do agregado. Os olhos apaixonados ainda não conseguem ver nos da amada tais traços, mas neles percebe qualquer coisa de indizível e ameaçador. Recorre então à metáfora e a que lhe acode é a da ressaca.

Traziam não sei que fluido **misterioso** e **enérgico**, uma força que **arrastava para dentro**, como uma **vaga** que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a **onda** que saía delas vinha crescendo, **cava** e **escura**, ameaçando **envolver-me**, **puxar-me** e **tragar-me**. (ASSIS, 1962b: p. 841)

É uma adjetivação carregada: misterioso, enérgico, arrastador, cava, escura; os substantivos vaga e onda retomam o tema do mar, mas numa dimensão prenhe de movimento, que os verbos envolver, puxar e tragar materializam. Tudo em conjunto traz a idéia de uma Capitu dotada de um mágico magnetismo, que tudo arrasta para dentro de si. Até aí, tudo bem. Mas tal definição dá rumos ao desenvolvimento da narrativa. Não por acaso a crítica sempre a relacionou à morte de Escobar, numa ressaca da praia do Flamengo. Esta passagem, em muito anterior, estaria, de alguma forma, antecipando acontecimentos que viriam muito depois.

Por outro lado, existe aí uma expressão literária admirável do medo adolescente diante da voragem sexual. O grande mistério abria suas fauces para o inexperiente Bentinho e o narrador aproveita o ensejo para marcar a mulher como devoradora e ameaçadora, como mistério e desejo, como aventura e aniquilação. O homem apenas aventura-se nas trilhas do desconhecido e não se pergunta nunca pelas dúvidas, anseios e medos da parceira. Que parceira não é; é ameaça e sabedoria. Desde Eva, aliás...

Num outro momento, pouco antes da entrada para o Seminário, ao observar a relação de Capitu com D. Glória, uma outra definição de olhos nos é brindada:

O que unicamente digo aqui é que, ao passo que nos prendíamos

um ao outro, ela ia prendendo minha mãe, fêz-se mais assídua e terna, vivia ao pé dela, com os olhos nela. Minha mãe era de natural simpático, e igualmente sensível; tanto se doía como se aprazia de qualquer cousa. Entrou a achar em Capitu uma porção de graças novas, de dotes finos e raros; deu-lhe um anel dos seus e algumas galanterias. Não consentiu em fotografar-se, como a pequena lhe pedia, para lhe dar um retrato; mas tinha uma miniatura feita aos vinte e cinco anos, e, depois de algumas hesitações, resolveu dar-lha. Os olhos de Capitu, quando recebeu o mimo, não se descrevem; não eram oblíquos, nem de ressaca; eram direitos, claros, lúcidos. Beijou o retrato com paixão, minha mãe fêz-lhe a mesma cousa a ela. Tudo isto me lembra a nossa despedida. (ASSIS, 1962b: p. 895-896)

Não chega a ser uma contraprova, mas um indício de que a adjetivação escura e pesada e os verbos de aniquilação só vêm à mente do narrador, quando o olhar é dirigido a ele. Sem a intermediação do agregado e na relação com D. Glória eram olhos “direitos, claros, lúcidos”...

Mas o traço que passa a predominar, desde então, é o que se liga ao adjetivo dissimulada. Quando depois do primeiro beijo, como sempre acontece, chega D. Fortunata, as reações dos dois são diametralmente opostas:

Ouvimos passos no corredor; era D. Fortunata. Capitu compôs-se depressa, tão depressa que, quando a mãe apontou à porta, ela abanava a cabeça e ria. Nenhum laivo amarelo, nenhuma contração de acanhamento, um riso espontâneo e claro, que ela explicou por estas palavras alegres:

— Mamãe, olhe como êste senhor cabeleireiro me penteou; pediu-me para acabar o penteado, e fêz isto. Veja que tranças!

— Que tem? acudiu a mãe, transbordando de benevolência. Está muito bem, ninguém dirá que é de pessoa que não sabe pentear.

— O que mamãe? Isto? redarguiu Capitu, desfazendo as tranças. Ora, mamãe!

E com um enfiamento gracioso e voluntário que às vezes tinha, pegou do pente e alisou os cabelos para renovar o penteado. D. Fortunata chamou-lhe tonta, e disse-me que não fizesse caso, não era nada, maluquices da filha. Olhava com ternura para mim e para ela. Depois, parece-me que desconfiou. Vendo-me calado, enfiado, cosido à parede, achou talvez que houvera entre nós algo mais que penteado, e sorriu por dissimulação...

.....  
Assim, apanhados pela mãe, éramos dous e contrários, ela encobrindo com a palavra o que eu publicava pelo silêncio. (ASSIS, 1962b: p. 843)

A diferença de comportamentos está nitidamente marcada pela presença da dissimulação. Ele confessa por não dissimular; ela, dissimulando, engana a mãe até que ele os denuncia aos dois. D. Fortunata, mãe, mas mulher, a sua vez, dissimula também, ainda que por conveniência. Capitu é descrita, aqui, por comportamentos negativos: “Nenhum laivo amarelo,



nenhuma contração de acanhamento, um riso espontâneo e claro, que ela explicou por estas palavras alegres”. Laivo e acanhamento que são dele, mas deveriam ser dela, se não fingisse. Ao contrário, seu riso é espontâneo e claro, onde não se lê senão transparência. E inventa uma história, que é real. O beijo nasce de uma sessão de penteado que Bentinho propusera a ela, para fugir dos olhos que já não suportava, como vimos antes.

A cena repete-se, no mesmo dia, pela tarde e já não envolve a mãe, mas Pádua, o pai. Bentinho voltara à casa de Capitu e tenta repetir a cena da manhã, sem sucesso, parte devido à sua timidez, parte à excessiva ousadia de que, de repente, se arma. Ela é toda negativas. Eis senão quando:

Nisto ouvimos bater à porta e falar no corredor. Era o pai de Capitu, que voltava da repartição um pouco mais cedo, como usava às vezes. “Abre, Nanata! Capitu, abre!” Aparentemente era o mesmo lance da manhã, quando a mãe deu conosco, mas só aparentemente; em verdade, era outro. Considerai que de manhã tudo estava acabado, e o passo de D. Fortunata foi um aviso para que nos compuséssemos. Agora lutávamos com as mãos presas, e nada estava sequer começado.

Ouvimos o ferrêlo da porta que dava para o corredor interno; era a mãe que abria. Eu, uma vez que confesso tudo, digo aqui que não tive tempo de soltar as mãos da minha amiga; pensei nisso, cheguei a tentá-lo, mas Capitu, antes que o pai acabasse de entrar, fêz um gesto inesperado, pousou a bôca na minha bôca, e deu de vontade o que estava a recusar à força. Repito, a alma é cheia de mistérios.

#### CAPÍTULO XXXVIII / QUE SUSTO, MEU DEUS!

Quando Pádua, vindo pelo interior, entrou na sala de visitas, Capitu, em pé, de costas para mim, inclinada sobre a costura, como a recolhê-la, perguntava em voz alta:

— Mas, Bentinho, que é protonotário apostólico?

— Ora, vivam! exclamou o pai!

— Que susto, meu Deus!

Agora é que o lance é o mesmo; mas, se conto aqui, tais quais, os dous lances de há quarenta anos, é para mostrar que Capitu não se dominava só em presença da mãe; o pai não lhe meteu mais medo. No meio de uma situação que me atava a língua, usava da palavra com a maior ingenuidade do mundo. A minha persuasão é que o coração não lhe batia mais nem menos. Alegou susto, e deu à cara um ar meio enfiado; mas eu, que sabia tudo, vi que era mentira e fiquei com inveja. (ASSIS, 1962b: p. 847-848)

O que fica claro aqui é a espantosa capacidade de Capitu de dissimular com perfeição. É uma atriz no mais completo domínio de sua arte. A descrição é suficientemente rica de detalhes para que insistamos sobre isto. O que, entretanto, marca esta passagem é a caracterização de Capitu como a parte ativa nesse namoro. Os dois primeiros beijos nascem de gestos seus. Seus e voluntários; pois, às desajeitadas tratativas de Benti-

nho respondeu sempre com negativas. A onda do mar em dia de ressaca é uma imagem de movimento ativo e irresistível. Assim é Capitu, a metáfora não poderia ser mais sugestiva. Ele é quem tenta retirar as mãos, fugir da raia, como tentara fugir da situação que antecede o primeiro beijo. O fato de pertencerem a ela as iniciativas coloca Bentinho em situação passiva. Esta inversão de posições, no imaginário do século XIX, não é despojada de conseqüências.

Posso levantar a hipótese de que uma das causas fundamentais da condenação de Capitu está muito mais ligada a esse fato do que ao presumível adultério. Em outros romances e em outros autores essa temática é, também, abordada e termina sempre na punição da mulher que tenha assumido posições privativas do homem, no imaginário vigente.

— Com D. Glória e D. Justina mostro-me naturalmente alegre, para que não pareça que a denúncia de José Dias é verdadeira. Se parecesse, elas tratariam de separar-nos mais, e talvez acabassem não me recebendo... Para mim basta o nosso juramento de que nos havemos de casar um com o outro.

Era isto mesmo; devíamos dissimular para matar qualquer suspeita, e ao mesmo tempo gozar toda a liberdade anterior, e construir tranqüilos o nosso futuro. Mas o exemplo completa-se com o que ouvi no dia seguinte ao almoço; minha mãe, dizendo tio Cosme que ainda queria ver com que mão havia eu de abençoar o povo à missa, contou que, dias antes, estando a falar de moças que se casam cedo, Capitu lhe dissera: “Pois a mim quem me há de casar há de ser o padre Bentinho; eu espero que êle se ordene!” Tio Cosme riu da graça, José Dias não desorriu, só prima Justina é que franziu a testa, e olhou para mim interrogativamente. Eu, que havia olhado para todos, não pude resistir ao gesto da prima, e tratei de comer. Mas comi mal; estava tão contente com aquela grande dissimulação de Capitu que não vi mais nada e, logo que almocei, corri a referir-lhe a conversa e a louvar-lhe a astúcia. Capitu sorriu de agradecida.

— Você tem razão, Capitu, concluí eu; vamos enganar toda esta gente.

— Não é? disse ela com ingenuidade. (ASSIS, 1962b: p. 875)

Esta passagem faz parte do Capítulo LXV / A dissimulação. Insere-se no ponto da cadeia temporal em que Bentinho já foi para o seminário e visita a família nos finais de semana. Renova-se aqui a superioridade e o lado ativo de Capitu. E, ainda que Bentinho participe da dissimulação, não foi ele quem elaborou o plano, nem consegue executá-lo. A dinâmica pertence a Capitu, que define a estratégia e executa as táticas. Ele se limita a aplaudir-lhe a astúcia, não conseguindo sequer enfrentar os olhos de prima Justina. Ela consegue impor-se a D. Glória e a tio Cosme; José Dias simula também, fingindo acreditar; prima Justina não se deixa embuir com tanta facilidade. É curioso que os dois que percebem o jogo de cena são agregados e pertencem, igualmente, aos segmentos

da sociedade que buscam a ascensão. Pois um dos instrumentos capazes de proporcioná-la é justamente a facilidade de adequar-se aos padrões dominantes, situação em que a capacidade de simular desconformidades e conflitos não é a menor arma. E o narrador, lança mão de um recurso genial, para marcar a simulação de José Dias. Valendo-se de um neologismo, só muito recentemente registrado, afirma que: “Tio Cosme riu da graça, José Dias não dessorriu, só prima Justina é que franziu a testa, e olhou para mim interrogativamente.” Há uma escala decrescente do riso pleno à testa franzida, que corresponde, no plano da verossimilhança, da plena aceitação do embuste à sua completa rejeição. No meio do caminho, está o agregado, que não dessorriu. O verbo aqui não é mais rir, mas sorrir; o que implica, outra vez, uma idéia de gradação. Além do que dizer que alguém sorriu é uma coisa, outra é dizer que dessorriu. Como o prefixo des-, em Português, sugere a idéia de volta atrás num processo já completo ou em processo, como em fazer/desfazer, dizer/desdizer, construir/desconstruir, o neologismo de Machado aponta para um retrocesso num sorriso já desabrochante. Mas, o nosso José Dias não **dessorriu**; ele, na verdade, **não dessorriu**. O que é bem diferente! Ele poderia dessorrir, mas não o fez. É o uso virtuosístico do eufemismo, de que lança mão mais uma vez o velho Machado. E a imagem de José Dias que nos fica é a do dissimulador perfeito. Ele é um verdadeiro Mozart da simulação, não me ocorre outra imagem de perfeição! Ele mesmo que, sem ser médico homeopata, consegue tornar-se agregado na casa do pai de Bentinho exatamente por essa habilitação, habilmente desmentida, com a simulação de grande culpa assumida.

Tudo isto está a mostrar, no discurso de Machado de Assis, a que piruetas estavam obrigados os homens livres pobres, numa sociedade escravocrata, para conseguir um lugar ao sol. Todos os pobres simulam, de uma forma ou de outra, para agradar aos que lhes estão por cima e deles conseguir alguma redistribuição de renda. Mas esta simulação é constantemente denunciada, como adulação, bajulação e subserviência. É o mesmo José Dias quem já a apontara na célebre conversa do Passeio Público, relativamente a Capitu. A simulação elogiada como astúcia é aquela que serve aos interesses dos de cima. Sejam as piruetas contorcionistas de um Brás Cubas, ou a lição de estratégia de Capitu na passagem citada.

Esta desigualdade das simulações está na base de todo o imaginário social que se constrói, neste sistema de relações, que tem na instituição do favor uma das poucas armas que restam aos homens pobres e livres para sobreviver, entre a massa escravizada e uma elite cruel e mesquinha.

O diálogo final da citação é uma obra-prima do cinismo do narrador e da arte de Capitu. Ele encerra toda a problemática do romance, na medida em que é ele quem afirma com todas as letras a necessidade do engodo, como condição da liberdade, e ela, ingenuamente, dá uma resposta enigmática e afirmativa, genérica e dúbia, onde se podem ler as bases de todo um comportamento futuro.

Este comportamento será visto, todo tempo, pela ótica do ciúme de Bentinho, alimentado pelo caráter dissimulador de Capitu. Claro está que, se tal caráter é resultado de uma construção discursiva de autoria do próprio Bentinho, caímos numa circularidade, porém em espiral e ascendente. A dissimulação acicata o ciúme; este potencializa a percepção daquela que, aumentada, estimula o crescimento do primeiro. É uma ciranda sem fim, se não se dá um corte em algum ponto do processo.

O ciúme é quase contemporâneo da paixão. Pouco depois de ingressar no seminário, Bentinho é tomado por uma crise de ciúmes, disparada, como sempre, por uma frase solta e quase ingênua do agregado José Dias, que lá o visita. Estabelecem uma longa conversa, na qual Bentinho confessa a sua total impossibilidade de prosseguir na carreira eclesiástica. Fazem planos conjuntos de uma viagem à Europa, estratégia elaborada por José Dias que, assim, matava dois coelhos de uma só cajadada. Fazia sua sonhada viagem e retinha Bentinho nas malhas de uma gratidão que só lhe poderia trazer dividendos futuros. Depois de tudo, como quem não quer nada, o jovem seminarista pergunta-lhe por Capitu. Erro fatal. José Dias fareja o perigo e sai-se com esta resposta:

— Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que se case com ela... (ASSIS, 1962b: p. 872)

É o suficiente para arrebentar as comportas. O ciúme explode avassalador e Bentinho entra em crise.

Outra idéia, não, — um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor de minhas entranhas. Tal foi o que me mordeu, ao repetir comigo as palavras de José Dias: “algum peralta da vizinhança”. Em verdade, nunca pensara em tal desastre. Vivia tão nela, dela e para ela, que a intervenção de um peralta era como uma noção sem realidade; nunca me acudiu que havia peraltas na vizinhança, vária idade e feito, grandes passeadores das tardes. Agora lembrava-me que alguns olhavam para Capitu, — e tão senhor me sentia dela que era como se olhassem para mim, um simples dever de admiração e de inveja. Separados um do outro pelo espaço e pelo destino, o mal aparecia-me agora, não só possível, mas certo. E a alegria de Capitu confirmava a suspeita; se ela vivia alegre é que já namorava a outro, acompanhá-lo-ia com os olhos na rua, falar-lhe-ia à

janela, às ave-marias, trocariam flores e... (ASSIS, 1962b: p. 872)

Há uma passagem vertiginosa da inconsciência do perigo para a sua materialização. Mas há, também, a publicação de um auto-centramento de tal ordem que lhe impedia simplesmente de ver os outros. Se de bases sociais ou psicológicas, não muda o quadro geral. Da consciência do perigo à certeza da traição, a passagem é rápida e simples, dotada de uma lógica irretorquível. E o que lhe confirmava tal suspeita e certeza era a alegria de Capitu, relatada por um observador que ele sabia suspeitíssimo. A capacidade de simulação agora não conta para nada. Não lhe passa pela cabeça que a alegria, caso fosse real, poderia ser parte da estratégia estabelecida pelos dois, para enganar a família e manter a liberdade. Não, a dissimulação só é positiva, quando atende aos seus interesses e está explicitamente do seu lado.

A importância da passagem está em que resume todo o processo dos ciúmes de Bentinho. Podem variar as circunstâncias, o cenário e a intensidade da crise, mas o procedimento retórico é sempre o mesmo. As certezas se constroem sobre evidências meramente verbais ou sobre uma observação limitada pelo círculo vicioso da dissimulação e do ciúme.

Neste caso nada aconteceu e o nosso herói já se desesperava. O segundo episódio não passa de uma comédia de erros: um cavaleiro passa montado frente à janela de Capitu e os dois se olham, na presença de Bentinho. Ele vai embora, se esconde, fica sem vê-la e, ao mesmo tempo, morre de medo que ela, estando longe dele, dê preferência ao outro. Depois, discutiram e

E aqui romperam-lhe lágrimas, e fez um gesto de separação; mas eu acudi de pronto, peguei-lhe das mãos e beijei-as com tanta alma e calor que as senti estremecer. Enxugou os olhos com os dedos, eu os beijei de novo, por êles e pelas lágrimas; depois suspirou, depois abanou a cabeça. Confessou-me que não conhecia o rapaz, senão como os outros que ali passavam às tardes, a cavalo ou a pé. Se olhara para êle, era prova exatamente de não haver nada entre ambos; se houvesse, era natural dissimular.

— E que poderia haver, se êle vai casar? concluiu.

— Vai casar?

Ja casar, disse-me com quem, com uma môça da Rua dos Barbo-nos. Esta razão quadrou-me mais que tudo, e ela o sentiu no meu gesto; nem por isso deixou de dizer que, para evitar nova equivocação, deixaria de ir mais à janela.

— Não! não! não! não lhe peço isto!

Consentiu em retirar a promessa, mas fez outra, e foi que, à primeira suspeita de minha parte, tudo estaria dissolvido entre nós. Aceitei a ameaça, e jurei que nunca a haveria de cumprir; era a primeira suspeita e a última. (ASSIS, 1962b: p. 884)

Aqui, se o processo de convicção é formado da mesma forma, o resultado difere o seu tanto. Tudo termina bem, mas o episódio serve para marcar algumas coisas. Primeiro, a confissão, clara e cristalina, de que se houvesse alguma coisa, era natural dissimular. Ou seja, as suspeitas são inúteis, ainda quando fundadas. A regra geral era fingir e encobrir. Segundo, Capitu não o conhecia, tanto que ele sequer a cumprimenta, ainda que se olhem, mas, mesmo assim, tem informações detalhadas sobre a vida amorosa dele. E mais, no diálogo, ela afirma que não poderia haver nada porque ele ia casar. Ou seja, se não fosse casar...

Mas, o episódio serve para a afirmação da superioridade emocional de Capitu, sobre as outras já referidas. Ela decide que não pode mais haver suspeitas, sob pena de ruptura. Não resta a Bentinho senão aceitar a ameaça a contragosto. A equação é, pois, a seguinte: se houver alguma coisa, dissimula-se; se houver suspeita, rompe-se. Preso por ter cão, preso por não ter cão!

O que não impede o cinismo do narrador, o Bentinho velho, de espetar a singeleza dos leitores: “era a primeira suspeita e a última.”

Pouco depois, a saída do seminário, a ida para São Paulo, os estudos, a formatura e o regresso. São cinco anos de que o livro não fala, senão em curto capítulo. Aí se sabe que, detalhe que não é desimportante, Escobar é o mediador da correspondência durante todo o período, mesmo depois de casado com Sancha.

Que ele casou, — adivinha com quem, — casou com a boa Sancha, a amiga de Capitu, quase irmã dela, tanto que alguma vez, escrevendo-me, chamava a esta a “sua cunhadinha”. Assim se formam as afeições e os parentescos, as aventuras e os livros. (ASSIS, 1962b: p. 904)

O parágrafo é curto e seco. Denso de informação e dramaticidade. Aí está, pouco mais ou menos, a essência do romance. É ele quem nos dá as pistas de leitura, que só uma percepção viciada em narrativas de bom-mocismo não consegue perceber que ele está todo o tempo a divertir-se às nossas custas.

As afeições e as aventuras, de um lado; do outro, os parentescos e os livros. Não é mesmo fantástico?

Adulto e recém-formado, o casamento é uma questão de tempo. E a decisão, pressentida pelas antenas sensíveis de José Dias, fá-lo mudar de rumo e de discurso, rapidamente.

— Que há de ser? Quem é que não sabe de tudo?... Aquela intimidade de vizinhos tinha de acabar nisto, que é verdadeiramente uma bênção do céu, porque ela é um anjo, é um anjíssimo... Perdoe a cincada, Bentinho,

foi um modo de acentuar a perfeição daquela môça. Cuidei o contrário, outrora; confundi os modos de criança com expressões de caráter, e não vi que essa menina travêssa e já de olhos pensativos era a flor caprichosa de um fruto sadio e doce... (ASSIS, 1962b: p. 905)

A refinada dialética do agregado, que transforma a flor em fruto, num movimento de negação radical, revela o porte de sua habilidade, tanto retórica, quanto social. Os olhos passam de oblíquos e dissimulados a um inocente pensativos. Ele mostra ser aqui uma expressão acabada da habilidade retórica da classe dominante, sempre pronta a transformar qualquer coisa em seu discurso, desde que a realidade permaneça intocada.

De casado, vida comum e cotidiana, como de resto. A paz começa a ser golpeada a estocadas de desconfiança. E o motivo é a semelhança física que Bentina começa a encontrar entre seu filho e o amigo Escobar, antes mesmo de sua trágica morte. Por exemplo:

— Sim, não sairá maricas, repliquei; eu só lhe descubro um defeitozinho, gosta de imitar os outros.

— Imitar como?

— Imitar os gestos, os modos, as atitudes; imita prima Justina, imita José Dias; já lhe achei um jeito dos pés de Escobar e dos olhos... (ASSIS, 1962b: p. 916)

.....  
Eu mesmo achava feio tal sestro. Alguns dos gestos já lhe iam ficando mais repetidos, como os das mãos e pés de Escobar; ultimamente, até apanhara o modo de voltar a cabeça dêste, quando falava, e o de deixá-la cair, quando ria. (ASSIS, 1962b: p. 920)

As semelhanças, até aqui, não são físicas, mas de modos de ser. Aliás, culturalmente assimiláveis! Com a morte do amigo, apesar do processo de culpa pela cena com Sancha, o velório transforma-se em cenário de tragédia anunciada. O pequeno capítulo tem um título sugestivo:

#### CAPÍTULO CXXIII / OLHOS DE RESSACA

Enfim, chegou a hora da encomendação e da partida. Sancha quis despedir-se do marido, e o desespero daquele lance consternou a todos. Muitos homens choravam também, as mulheres tôdas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira que lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...

As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem as palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador

da manhã. (ASSIS, 1962b: p. 925)

O título já é, em si, de uma maldade inominável. Define o modo de ver de Bentinho, iluminando-o em suas desconfianças que passam, agora, ao grau de certezas. Não só o mar havia tragado Escobar, Capitu apossava-se dele, internalizava-o na sua memória. Este é o detalhe que faltava a ele para elaborar um discurso fechado da certeza do adultério.

A partir daí, Bentinho passa a encontrar mais semelhanças do filho com o amigo morto. Uma primeira semelhança já estava inscrita desde o nascimento: a semelhança do nome. Ezequiel era também o nome de Escobar, dado em sua homenagem, assim como a filha de Sancha chamava-se Capitu. Nos princípios de 1872, um ano depois do acidente, a crise de ciúmes alcança graus insuportáveis e encontra, a partir daí, semelhanças físicas indiscutíveis:

Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo. Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, sorrir, palpar, falar quase, até que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi e já não pode ser. Aqui podia ser e era. O costume valeu muito contra o efeito da mudança; mas a mudança fêz-se, não à maneira de teatro, fêz-se como a manhã que aponta vagarosa, primeiro que se possa ler uma carta, depois lê-se a carta na rua, em casa, no gabinete, sem abrir as janelas; a luz coada pelas persianas basta a distinguir as letras. Li a carta, mal a princípio e não tôda, depois fui lendo melhor. Fugia-lhe, é certo, metia o papel no bolso, corria a casa, fechava-me, não abria as vidraças, chegava a fechar os olhos. Quando novamente abria os olhos e a carta, a letra era clara e a notícia claríssima.

Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção do costume. Tôdas essas ações eram repulsivas; eu tolerava-as e praticava-as, para me não descobrir a mim mesmo e ao mundo. Mas o que pudesse dissimular ao mundo, não podia fazê-lo a mim, que vivia mais perto de mim que ninguém. (ASSIS, 1962b: p. 930)

O que é extremamente curioso é que, para falar do assunto, lança mão de um discurso metafórico. Necessita recorrer, primeiro, à linguagem da pintura e, logo em seguida, à própria linguagem verbal escrita. Num primeiro momento ele lê o menino, como se lê um quadro e chega mesmo a denominar o capítulo de O debuxo e o colorido. E a referência à função semiótica do quadro como substituto de alguém que já não pode ser tem diferentes leituras possíveis. Tanto o menino está aí como uma pintura viva de Escobar, numa leitura mais literal; ou, com um pouco mais de sofisticação, este menino que aí está agora substitui um outro que foi e já não pode ser. Talvez seja esta a significação da frase enigmática, até certo



ponto, com que ele encerra a imagem: “Aqui podia ser e era”. A imagem seguinte, a da carta, é ainda mais literal, sem qualquer trocadilho. Ele vai crescendo no processo de decifração da carta, de forma a chegar a uma única significação indiscutível: “a letra era clara e a notícia claríssima”. A própria repetição do adjetivo, elevando o segundo ao superlativo, cria uma espécie de eco semântico que, retoricamente, se sobrepõe a qualquer argumento racional. É a evidência em si mesma, brilhante e incontestável. Tão evidente que ele se dispensa de dizer que letra era essa e de que notícia se trata. Compete ao leitor entender, ainda que não haja outra significação viável em tal contexto. Somos, assim, queiramos ou não, cúmplices de uma decifração de sentido viciada desde o início.

O segundo segmento interessa-nos, sobretudo, pela confissão reiterada de que o narrador é também adepto da simulação, mesmo repetindo que ele só tem vigência na superfície, só engana aos outros. Ele insiste nisto como uma espécie de leitmotiv de sua atividade narrativa.

Mesmo depois de separado, depois da morte de Capitu muitos anos mais tarde, quando Ezequiel retorna ao Brasil, já adulto, com cerca de 32 anos de idade, a semelhança não lhe escapa:

Não fui logo, logo; fi-lo esperar uns dez ou quinze minutos na sala. Só depois é que me lembrou que cumpria ter certo alvoroço e correr, abraçá-lo, falar-lhe na mãe. A mãe, — creio que ainda não disse que estava morta e enterrada. Estava; lá repousa na velha Suíça. Acabei de vestir-me às pressas. Quando saí do quarto, tomei ares de pai, um pai entre manso e crêspo, metade Dom Casmurro. Ao entrar na sala, dei com um rapaz, de costas, mirando o busto de Massinissa, pintado na parede. Vim cauteloso, e não fiz rumor. Não obstante ouviu-me os passos, e voltou-se depressa. Conheceu-me pelos retratos e correu para mim. Não me mexi; era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário de S.José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo e, salvo as côres, que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo. Trajava à moderna, naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas o aspecto geral reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai. (ASSIS, 1962b: p. 940)

Agora a semelhança é total e absoluta e não há espaço para dúvidas. E, se os anos cicatrizaram-lhe a ferida — o de que se pode duvidar pelo final do livro —, há sempre a justificativa que lhe dá razão retrospectiva. Ele tinha estado certo, era tudo verdade, não houve delírios de sua imaginação. Apesar de tudo, ele tinha sido justo!

O problema é que toda acusação baseia-se na lógica da semelhança. Não houve confissão, flagrante, provas testemunhais, nada do que se exige num processo desse tipo. Houve a acusação e a sentença, sem direito de recurso ou de apelação.

## CAPÍTULO CXXXVIII/ CAPITU QUE ENTRA

Quando levantei a cabeça, dei com a figura de Capitu diante de mim. Eis aí outro lance, que parecerá de teatro, e é tão natural como o primeiro, uma vez que a mãe e o filho iam à missa, e Capitu não saía sem falar-me. Era já um falar sêco e breve; a mor parte das vêzes, eu nem olhava para ela. Ela olhava sempre, esperando.

Desta vez, ao dar com ela, não sei se era dos meus olhos, mas Capitu pareceu-me lívida. Seguiu-se um daqueles silêncios, a que, sem mentir, se pode chamar de um século, tal é a extensão do tempo nas grandes crises. Capitu recompôs-se; disse ao filho que se fôsse embora, e pediu-me que lhe explicasse...

— Não há que explicar, disse eu.

— Há tudo; não entendo as tuas lágrimas nem as de Ezequiel.

Que houve entre vocês?

— Não ouviu o que lhe disse?

Capitu respondeu que ouvira choro e rumor de palavras. Eu creio que ouvira tudo claramente, mas confessá-lo seria perder a esperança do silêncio e da reconciliação; por isso negou a audiência e confirmou unicamente a vista. Sem lhe contar o episódio do café, repeti-lhe as palavras do final do capítulo.

— O quê? perguntou ela como se ouvira mal.

— Que não é meu filho.

Grande foi a estupefação de Capitu, e não menor a indignação que lhe sucedeu, tão naturais ambas fariam duvidar as primeiras testemunhas de vista do nosso fôro. Já ouvi que as há para vários casos, questão de preço; eu não creio, tanto mais que a pessoa que me contou isto acabava de perder uma demanda. Mas, haja ou não testemunhas alugadas, a minha era verdadeira; a própria natureza jurava por si, e eu não queria duvidar dela. Assim que, sem atender à linguagem de Capitu, aos seus gestos, à dor que a retorcia, a cousa nenhuma, repeti as palavras ditas duas vêzes com tal resolução que a fizeram afrouxar. Após alguns instantes, disse-me ela:

— Só se pode explicar tal injúria pela convicção sincera; entretanto você que era tão cioso dos menores gestos, nunca revelou a menor sombra de desconfiança. Que é que lhe deu tal idéia? Diga, — continuou vendo que eu não respondia nada, — diga tudo; depois do que ouvi, posso ouvir o resto, não pode ser muito. Que é que lhe deu agora tal convicção? Ande, Bentinho, fale! fale! Despeça-me daqui, mas diga tudo primeiro.

— Há cousas que não se dizem.

— Que não se dizem só metade; mas já que disse metade, diga tudo.

Tinha-se sentado numa cadeira ao pé da mesa. Podia estar um tanto confusa, o porte não era de acusada. Pedi-lhe ainda uma vez que não teimasse.

— Não, Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peço-lhe desde já a nossa separação: não posso mais!

— A separação é cousa decidida, redargüi pegando-lhe na proposta. Era melhor que a fizéssemos por meias palavras ou em silêncio; cada um iria com a sua ferida. Uma vez, porém, que a senhora insiste, aqui vai o

que lhe posso dizer, e é tudo.

Não disse tudo; mal pude aludir aos amôres de Escobar sem proferir-lhe o nome. Capitu não pôde deixar de rir, de um riso que eu sinto não poder transcrever aqui; depois, em um tom juntamente irônico e melancólico:

— Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!

Concertou a capinha e ergueu-se. Suspirou, creio que suspirou, enquanto eu, que não pedia outra coisa mais que a plena justificação dela, disse-lhe não sei que palavras adequadas a este fim. Capitu olhou para mim com desdém, e murmurou:

— Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada. (ASSIS, 1962b: p. 935-936)

Este capítulo, que é decisivo em toda a trama, é o único em que ele e Capitu se defrontam e dialogam.

Curioso observar que, com ela à sua frente, ele tem dúvidas quanto ao que vê: “Desta vez, ao dar com ela, não sei se era dos meus olhos, mas Capitu pareceu-me lívida”. Oscila entre o real que vê e os seus olhos que o vêem. Para isso, emprega o verbo parecer e de uma forma muito especial. Este verbo está aí funcionando como de ligação, ou seja, ele liga o sujeito Capitu a um estado lividez. Nesse tipo de construção não existe a figura do complemento verbal. Este me, que aí surge, merece dos gramáticos o batismo de dativo de referência. Ele parece ser um objeto indireto, sem sê-lo. Serve, no essencial, para indicar em relação a quem determinada situação acontece. Por exemplo, em morreu-lhe o pai, aos quinze anos, o verbo morrer não admite complemento, é intransitivo, mas a presença do pronome lhe indica o pai de quem faleceu. No nosso caso, a frase indica, claramente, que Capitu pareceu lívida para ele, e não para qualquer observador que ali acaso estivesse. Ele não atribui objetividade total ao fato observado e abre a possibilidade de ser uma percepção pessoal e não de todo confiável.

Ora, para um narrador cheio de certezas indiscutíveis relativamente aos fatos que observara ao longo do enredo, e sobre os quais construíra as suas convicções sobre o adultério de Capitu, tal construção há de parecer, quando pouco, estranha.

O interessante é que ele parte sempre do suposto que Capitu deseja a reconciliação e o perdão: “mas confessá-lo seria perder a esperança do silêncio e da reconciliação; por isso negou a audiência e confirmou unicamente a vista”. Isto o faz sentir-se na situação de juiz e senhor dos movimentos do jogo. E que se trata de um processo, não há duvidá-lo. A referência clara a testemunhas, foro, demanda não indica outra coisa.

E, neste processo, a testemunha que ele tem para trazer à colação é, nem mais nem menos, a natureza. E o tipo de referência que faz a testemunhas alugadas é para legitimar, ainda mais, a sua testemunha de acusação. Contra tal argumento, não hão de valer os discursos humanos. A coisa começa com a lógica de identidade e da semelhança e vai, num crescendo, até a confirmação das suspeitas pelo parecer irrefutável da natureza, como se a percepção pessoal das semelhanças se houvera transformado num processo biológico, objetivo e fora da contestação humana. O nosso advogado é de uma competência a toda prova...

Por outro lado, a reação de Capitu, diante do agravo, é construída pelo narrador como de uma elegância e de uma racionalidade excepcionais. Encontra desculpas para o seu acusador, entende-o mas não argumenta.

— Não, Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, **se você acha que tenho defesa**, ou peço-lhe desde já a nossa separação: não posso mais! [grifos meus] (ASSIS, 1962b: p. 936)

Entrega a ele a decisão sobre se ela tem ou não o direito de defender-se. Vê-se que o discurso de Capitu, aí introduzido por Bentinho, é de uma fragilidade que entra em franco contraste com o caráter da personagem, cuidadosamente construído ao longo da narrativa. E esta é toda a defesa que ele lhe permite! A própria proposta de separação, que dela parte, é cortada secamente com a sentença: “A separação é coisa decidida.” Ou seja, não lhe é dado o direito de decidir a respeito, Bentinho já tinha uma decisão, que era anterior às alegações que ela pudesse vir a apresentar. Resta-lhe, como último recurso, a desesperançada afirmação:

— Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... (ASSIS, 1962b: p. 936)

Nesse quadro, o que se observa é que nas relações familiares o poder de decisão é do homem, do pater familias. Nem mesmo um escritor contestador como Machado de Assis ousa ultrapassar tais limites. À mulher cabe aceitar as decisões e cumpri-las. Capitu sob suspeita de adultério, nunca comprovado, a não ser no imaginário de seu marido — o que não significa que fosse inocente! — é condenada sem apelação ao exílio, ainda que na Suíça. E, mesmo assim, tal solução nada tem de generosa. É a forma encontrada por Bentinho de não publicar a separação e não assumir o escândalo, além de afastar de si e da sociedade que frequenta a imagem do outro que lhe infernizava a vida. Tanto assim que ia todos os anos à Europa, não para procurá-los, mas para simular para os outros uma possível normalidade do seu casamento. Logo ele que havia condenado a simulação...

Resta ainda observar que a lógica da semelhança não recebe um

tratamento homogêneo em todo o romance. Basta recorrer a uma passagem da época da adolescência das personagens para entendê-lo:

Gurgel, voltando-se para a parede da sala, onde pendia um retrato de mãe, perguntou-me se Capitu era parecida com o retrato.

Um dos costumes de minha vida foi sempre concordar com a opinião provável do meu interlocutor, desde que a matéria não me agrava, aborrece ou impõe. Antes de examinar se efetivamente Capitu era parecida com o retrato, fui respondendo que sim. Então ele disse que era o retrato da mulher dêle, e que as pessoas que a conheceram diziam a mesma coisa. Também achava que as feições eram semelhantes, a testa principalmente e os olhos. Quanto ao gênio, era um; pareciam irmãs.

— Finalmente, até a amizade que ela tem a Sanchinha; a mãe não era mais amiga dela... Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas. (ASSIS, 1962b: p. 890)

Gurgel vem a ser o pai de Sancha e o diálogo se trava na casa dele, quando de uma visita de Bentinho. A semelhança, ainda que admitida por Bentinho de forma meramente protocolar, é atestada por pessoas que conviveram com a defunta, ou seja, tem um caráter social. Um conjunto de percepções concordantes ganha foro de alguma objetividade. Entretanto, tal semelhança nada prova além da evidência de que são muito parecidas. Ou deveria Bentinho, para ser coerente, suspeitar que o verdadeiro pai de Capitu deveria ser o avô materno de Sancha?

Há na questão da parecença um problema mais profundo, o da legitimidade. Quando Bentinho retorna de São Paulo, depois de cinco anos de ausência, recebe do narrador todo um capítulo a respeito da sua semelhança física com o pai, que não conhecera. Havia ficado órfão em tenra idade.

O capítulo chama-se O filho é a cara do pai. Nele, a mãe e o tio Cosme dialogam sobre a extrema semelhança de Bentinho com o falecido pai. Tudo isso o legitima, primeiro enquanto adulto e, segundo, enquanto legítimo continuador da tradição familiar. Era a prova indiscutível da paternidade, numa época em que não se imaginava sequer a engenharia genética e seus recursos identificatórios. Uma lógica perigosa, que o próprio Machado de Assis nos faz entrever, imiscuindo-se, à socapa, na narrativa de Bentinho. Ele cria a contradição para revelar como os procedimentos formais e éticos da classe aristocrática, além de flexíveis, eram extremamente frágeis em seus fundamentos.

Há nesse livro um sentimento de sagrada vingança. Senão como explicar uma contradição, de outra forma, inexplicável. Temos aí dois Bentinhos: um que narra a história, do alto dos seus 56 anos, e outro que vive uma história que vai dos 14 aos 30 anos aproximadamente. Que não

se trata da mesma personagem não pode haver dúvidas! Machado, criador das duas, lança mão de um recurso bastante contraditório. O Bentinho personagem que vive a história é efetivamente inferior a Capitu sob vários aspectos, como foi demonstrado nesse capítulo. Mas o Bentinho narrador, este é infinitamente superior. Ele é sutil, inteligentíssimo, sagaz, perspicaz, de uma agilidade mental espantosa, tem um domínio sobre seu discurso que beira o desatino. Não eram essas qualidades do Bentinho personagem. Como entender isto? Como entender que Capitu, na própria visão que dela nos dá o narrador, dê todas as voltas que quer e deseja no seu Bentinho, que se deixa engodar tão facilmente? Como entender que na mocidade fosse chegado à parvoíce e, na velhice, tivesse a lucidez cínica e cortante desse narrador ácido?

A única hipótese que me acode é a da vingança. É um narrador que precisa vingar-se de uma afronta antes imaginada do que efetivamente vivida. É, também, movimento do tímido, incapaz de reagir nas situações reais e dotado de uma coragem indômita nos vãos de sua imaginação fértil. É o gesto do derrotado na vida que se faz vencedor no imaginário. Esse narrador é tudo isto e um pouco mais. Ele é capaz de dar respostas no seu discurso às provocações que o paralisaram no seu existir histórico. E como o narrador tem a sua existência limitada à temporalidade do seu ato de narrar, não há como não relacioná-lo com o seu criador. Afinal, os narradores não passam de bonecos de ventríloquo dos autores, instrumentos através dos quais dão vida às suas fantasias, vozes que dizem por ele o que simula calar. Ao construir tal narrador, Machado de Assis seguramente está executando alguma vingança de derrotas sofridas na sua existência, como a de qualquer humano, pontilhada de obstáculos e de objetos de desejo recusados. E se não fosse assim, para que serviria a literatura? Não é sintomático que ele feche o romance com estas palavras?

E bem, qualquer que seja a solução, uma cousa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! (ASSIS, 1962b: p. 942)

### **EXPULSO DA FESTA**

Publicado em 1891, dez anos depois das Memórias póstumas de Brás Cubas e oito anos antes de Dom Casmurro, Quincas Borba compõe com eles uma trilogia. Todos tratam do tema do matrimônio e do adultério; Quincas Borba e Memórias póstumas compartilham uma personagem comum, o Quincas Borba, ainda que com uma mínima participação nos dois; e, na construção, têm traços de semelhança bastante nítidos.

Não fora assim, o próprio Machado de Assis não teria, no Prólogo da 3ª Edição, tocado no assunto:

Um amigo e confrade ilustre tem teimado comigo para que dê a este livro o seguimento de outro. “Com as Memórias póstumas de Brás Cubas, donde este proveio, você fará uma trilogia, e a Sofia de Quincas Borba ocupará exclusivamente a terceira parte.” Algum tempo cuidei que podia ser, mas relendo agora estas páginas concluo que não. A Sofia está aqui tôda. Continuá-la seria repeti-la, e acaso repetir o mesmo seria pecado. Creio que foi assim que me tacharam este e alguns outros dos livros que vim compondo pelo tempo fora no silêncio da minha vida. Vozes houve, generosas e fortes, que então me defenderam; já lhes agradei em particular; agora o faço cordial e publicamente. (ASSIS, 1962c: p. 640)

Seguramente ele tem razão, no que diz respeito ao enredo. A história de Sofia e Palha mais Rubião está aqui praticamente esgotada. Não haveria muito que agregar, sem repetir. Talvez o amigo, fascinado, ele também, pela mulher do Palha, gostasse de vê-la em outras situações e observá-la de outros ângulos. Dificilmente descobrir-lhe-ia traços novos de caráter, tão bem está fixado seu perfil nestas páginas inesquecíveis.

Mas, a própria vacilação do autor, quanto ao problema proposto pelo amigo, revela que há aí alguma coisa. Sofia está pronta e inteira. Mas o problema em que Sofia vive e respira — o matrimônio e a possibilidade do adultério —, pede desenvolvimento. Em Brás Cubas, ele tratou de um caso explícito de adultério; em Dom Casmurro, futuramente se há de conviver com uma sua possibilidade, nunca assumida. Nos dois casos, o narrador faz parte da história narrada. No primeiro, ele é o amante; no outro, é o marido suspeito. É, um pouco, a mesma história vista de ângulos diferentes, mas situados dentro do próprio espaço onde vivem e sofrem as personagens. No caso de Quincas Borba, o narrador está fora do mundo narrado e isto muda absolutamente tudo.

Primeiro, estando fora do universo de suas personagens, pode, se desejar, exercer a onisciência. Ou seja, a capacidade de saber tudo o que pensam e sentem as suas criaturas. Para ele, numa posição de deus criador de seu mundo, não pode haver segredos. A transparência é a regra. Há narradores, escrevendo de uma posição semelhante, que renunciam à onisciência, como forma de criar uma verossimilhança mais realista. Mas isto já são experimentos mais encontráveis em princípios do século XX e, dificilmente, coerentes com a proposta de que nascem. De quando em vez, a tentação divina aflora e lá se vai a idéia de renúncia pelo ralo da escrita.

Já no caso de o narrador ser uma das personagens do universo que se narra, ele não pode, ainda que queira, ser onisciente. Se Bentinho tivesse acesso a uma tal transparência das suas personagens, todo o seu drama desapareceria. Ele poderia ter a certeza que tanto buscou e a vida, sistematicamente, lhe sonegou. Saber-se se Capitu fora infiel ou não, mas nós perderíamos a obra-prima que é Dom Casmurro. E, no caso de Memórias póstumas, se Brás Cubas não tem dramas de confiança conjugal — ao que parece, os amantes não são mordidos pela mosca fatal do ciúme... —, ele tampouco sabe o que pensa e sente Virgília e, por isso, não pode narrá-lo. O único que pode e deve, com sobejas razões, ter dúvidas é o pobre do Lôbo Neves, mas ele não é narrador e tampouco tem acesso à palavra. Para tentar descrever o que ele possa estar sentindo, o narrador vale-se dos testemunhos de Virgília, a esposa, que, por conhecê-lo melhor, pode construir uma imagem mais fiel de seu drama pessoal. Mas, nesse mundo, ninguém pode ver a alma de ninguém.

Nesse sentido, as experiências dos narradores de Dom Casmurro e Memórias póstumas de Brás Cubas constituem dois ensaios sobre a análise exterior dos outros e interna de si mesmos. Entre os dois, Machado cria o Quincas Borba, em que o narrador vai escarafundar as intimidades de todos, mostrando-as ao leitor e sonegando-as às personagens umas relativamente às outras. Elas não podem conhecer o interior das demais,



o que romperia a verossimilhança, a par de destruir o conteúdo dramático da história. Mas esse privilégio é estendido aos leitores que acompanham o ponto de vista do narrador.

Se, em *Quincas Borba*, perde-se a análise crispada que o narrador faz de si mesmo, ganha-se em amplitude. O universo dos romances narrados por alguém que se situa fora do universo das personagens, por ter o centro de observação deslocado para mais longe, possibilita um ângulo de visão mais abrangente. Mas é evidente que o que se ganha em extensão, perde-se em aprofundamento. Tal relação não é, nem pode ser, mecânica. Apenas o que se afirma aqui é que uma e outra forma de narrar prestam-se melhor a tal ou qual tipo de observação. Nem por situar seus narradores fora do mundo narrado, Dostoiévski deixa de aprofundar as análises psicológicas de suas criaturas. Nem toda narrativa em que o narrador habita o universo das personagens nos brinda com análises extremadas de seus conflitos internos. Em *Sir Conan Doyle*, o narrador Watson, amigo inseparável de Sherlock Holmes, escreve de dentro do universo narrado e, nem por isso, deixa de ser um mero observador quase impassível, que jamais fala de si mesmo.

O que desejo marcar é que, no caso destes três romances de Machado, a unidade se dá de várias formas e uma delas é a transição das formas de narrar. Em *Brás Cubas* há um narrador cínico e desabusado, que fala de si mesmo e dos outros, sem poder exercer nenhum tipo de visão interna sobre eles. Daí, passa-se a um narrador externo ao mundo dos fatos contados, ciente de tudo e de todos, mas mais distanciado, não podendo praticar o sarcasmo e o cinismo, senão em relação ao leitor, já que este constitui a sua única relação direta de enunciação. Ele pode divertir-se às custas das personagens, mas não pode exercer a arrogância de um *Brás Cubas* ou a impiedade de um *Bentinho*, que exigem o confronto social direto. No terceiro livro, ele retorna ao narrador habitante do mundo de suas personagens. Mas *Bentinho* não pode ser desabusado e irreverente como o primeiro, porque é ele, no caso, a provável vítima do sarcasmo público, se o que imagina coincidir com a realidade. Ele não pode rir-se de tudo e de todos, porque é sério candidato ao riso alheio. Ao contrário de *Brás Cubas*, não está refugiado na eternidade que tudo permite e nada cobra. Tem suas âncoras firmemente lançadas no solo social que coabita com suas criaturas. De *Bentinho* exige-se uma verossimilhança histórica, já que ele vive no seio de um mundo regido pelo tempo. *Brás Cubas* já se mandou desta dimensão para outra e manda às favas a história e outras formas de discurso, regidos pela lógica dos valores dominantes.

O narrador de *Quincas Borba* situa-se a 24 anos do início e a 20 do final dos fatos narrados. A história que relata abrange apenas cinco

anos, de 1867 a 1871, que compreendem da chegada gloriosa de Rubião ao Rio de Janeiro à sua morte na miséria em Minas Gerais, sua terra natal. Aproximadamente nesse mesmo período, Bentinho vive de seu casamento à sua separação e Brás Cubas, já há muito separado de Virgília, vive seus últimos anos, morrendo dois anos antes de Rubião. A tragédia deste é paralela, no tempo, às desgraças de Bentinho e são muito posteriores às estripulias sem drama de Brás Cubas.

Sua história é simples. De uma simplicidade franciscana. Até porque ele é um simples, no pior sentido da palavra. E este fato é definitivo para impedir que ele fosse um dos narradores de Machado de Assis. Não combina com o estilo sibilino do mestre a presença de um narrador simplório, pouco inteligente, um zero de sagacidade, avesso ao cinismo — até por incapacidade! — e distante do sarcasmo, devido à sua bondade explícita.

O protagonista, neste romance, não é um membro da aristocracia carioca. É um pobre-diabo, professor primário em Barbacena, logo transformado em enfermeiro, que, por um golpe do destino, recebe uma herança, enriquece e vem para a Corte. Não tem ele as luzes ou o brilho das personagens citadinas, habituadas às luzes da ribalta e dedicadas, em tempo integral, ao carrossel das vaidades. Não tem origem ilustre, não é mais inteligente que a média, não é culto nem ilustrado. Apenas tornou-se rico. O caminho foi simples e inesperado: cuidou de Quincas Borba, em seus dias finais e granjeou-lhe a afeição.

Rubião ficou sendo o único amigo do filósofo. Regia então uma escola de meninos, que fechou para tratar do enfermo. Antes de professor, metera ombros a algumas emprêsas, que foram a pique.

Durou o cargo de enfermeiro mais de cinco meses, perto de seis. Era real o desvê-lo (sic) de Rubião, paciente, risonho, múltiplo, ouvindo as ordens do médico, dando os remédios às horas marcadas, saindo a passeio com o doente, sem esquecer nada, nem o serviço da casa, nem a leitura dos jornais, logo que chegava a mala da Côte ou a de Ouro Prêto.

— Tu és bom, Rubião, suspirava Quincas Borba.

— Grande façanha! Como se você fôsse mau! (ASSIS, 1962c: p. 643)

Apesar de doente, Quincas Borba decide ir ao Rio de Janeiro. Aí morre, na casa de Brás Cubas, que escreve ao Rubião o mínimo indispensável:

A notícia correrá a cidade; o vigário, o farmacêutico da casa, o médico, todos mandaram saber se era verdadeira. O agente do correio, que a lera nas fôlhas, trouxe em mão própria ao Rubião uma carta que viera na mala para êle; podia ser do finado; conquanto a letra do sobrescrito fôsse outra.

— Então afinal o homem espichou a canela? disse êle, enquanto

Rubião abria a carta, corria à assinatura e lia: Brás Cubas. Era um simples bilhete:

O meu pobre amigo Quincas Borba faleceu ontem em minha casa, onde apareceu há tempos esfrangalhado e sórdido: frutos da doença. Antes de morrer pediu-me que lhe escrevesse, que lhe desse particularmente esta notícia, e muitos agradecimentos; que o resto se faria, segundo as praxes do fôro.

Os agradecimentos fizeram empalidecer o professor; mas as praxes do fôro restituíram-lhe o sangue. (ASSIS, 1962c: p. 651)

Há aqui dados curiosos. O primeiro deles diz respeito à figura de Brás Cubas, que faz a ponte entre as Memórias póstumas e o Quincas Borba. Curiosamente é a sua única aparição em cena e, ainda assim, indireta. Quando Rubião vai para a Corte, o natural seria procurá-lo. Se o fez, a narrativa não o registra. E, como personagem que é, se a narrativa não o diz, não o fez. Parece não haver ponte entre o mundo de Brás Cubas e o universo dos arrivistas e recém-chegados à fortuna. Segundo, a expectativa da herança mobiliza mais o narrador que a personagem. Não é uma manifestação desta, mas o discurso daquele que refere à insegurança sobre a solução final do destino dos bens. Mas não havia razões para tal:

Quando o testamento foi aberto, Rubião quase caiu para trás. Advinhais por quê. Era nomeado herdeiro universal do testador. Não cinco, nem dez, nem vinte contos, mas tudo, o capital inteiro, especificados os bens, casas na Côrte, ações do Banco do Brasil e de outras instituições, jóias, dinheiro amoeado, livros, — tudo finalmente passava às mãos do Rubião, sem desvios, nem deixas a nenhuma pessoa, nem esmolas, nem dívidas. Uma só condição havia no testamento, a de guardar o herdeiro consigo o seu pobre cachorro Quincas Borba, nome que lhe deu por motivo da grande afeição que lhe tinha. (ASSIS, 1962c: p. 652)

O agora capitalista Rubião vem para o Rio de Janeiro e, já no caminho, mais exatamente na estação de Vassouras, conhece o casal que será definitivo na redação de sua tragédia: Sofia e Palha.

Provinciano e ingênuo, o pobre Rubião deslumbra-se com a sua nova situação de homem muito rico. Não sabe o que fazer e necessita de consultoria. Os novos amigos, íntimos da grande cidade — ele um ambicioso agenciador de negócios, ela uma mulher vistosa —, caem como uma luva para as mãos inábeis do novo rico. Resta saber se a recíproca não era verdadeira...

A amizade logo se solidifica e Rubião passa a freqüentar a casa de Palha, em Santa Teresa:

Rubião tinha vexame, por causa de Sofia; não sabia haver-se com senhoras. Felizmente, lembrou-se da promessa que a si mesmo fizera de ser forte e implacável. Foi jantar. Abençoada resolução! Onde acharia iguais

horas? Sofia era, em casa, muito melhor que no trem de ferro. Lá vestia a capa, embora tivesse os olhos descobertos; cá trazia à vista os olhos e o corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia, mostrando as mãos que eram bonitas, e um princípio de braço. Demais, aqui era a dona da casa, falava mais, desfazia-se em obséquios; Rubião desceu meio tonto. (ASSIS, 1962c: p. 658)

É o começo da perdição. Solteirão e solitário, a presença de Sofia em sua vida é uma questão de dias. Se não sabe haver-se com senhoras, o aprendizado será feito muito rapidamente. O que importa é que, no seu imaginário, as coisas começam a desenrolar-se com incomum velocidade.

“Mas que pecado é este que me persegue? pensava êle andando. Ela é casada, dá-se bem com o marido, o marido é meu amigo, tem-me confiança, como ninguém... Que tentações são estas?”

Parava, e as tentações paravam também. Ie, um Santo Antão leigo, diferenciava-se do anacoreta em amar as sugestões do diabo, uma vez que teimasse muito. Daí a alternância dos monólogos:

“É tão bonita! e parece querer-me tanto! Se aquilo não é gostar, não sei o que seja gostar. Aperta-me a mão com tanto agrado, com tanto calor... Não posso afastar-me; ainda que êles me deixem, eu é que não resisto.”. (ASSIS, 1962c: p. 659)

Por outro lado, Sofia, sabendo ou não das fantasias do provinciano, esmera-se em alimentá-las:

— Quem é que me manda isto? perguntou Rubião.

— D. Sofia.

Rubião não conhecia a letra; era a primeira vez que ela lhe escrevia. Que podia ser? Via-se-lhe a comoção no rosto e nos dedos. Enquanto êle abria a carta, Freitas familiarmente descobria a cestinha: eram morangos. Rubião leu trêmulo estas linhas:

Mando-lhe estas frutinhas para o almoço, se chegarem a tempo; e, por ordem do Cristiano, fica intimado a vir jantar conosco, hoje, sem falta. Sua verdadeira amiga.

SOFIA.

.....

Rubião viu-os ir, entrou, meteu-se na sala, e ainda uma vez leu o bilhete de Sofia. Cada palavra dessa página inesperada era um mistério; a assinatura era uma capitulação. Sofia apenas; nenhum outro nome de família ou do casal. Verdadeira amiga era evidentemente uma metáfora. Quanto às primeiras palavras: Mando-lhe estas frutinhas para o almoço respiravam a candidez de uma alma boa e generosa. Rubião viu, sentiu, palpou tudo pela única força do instinto e deu por si beijando o papel, — digo mal, beijando o nome, o nome dado na pia de batismo, repetido pela mãe, entregue ao marido como parte da escritura moral do casamento, e agora roubado a tôdas essas origens para lhe ser mandado a êle, no fim duma fôlha de papel... Sofia! Sofia! Sofia! [grifos do autor] (ASSIS,

Rubião, que almoçava com amigos, quando recebeu a prenda, foi alvo de chacotas e gozações. Todos imaginam que uma mensagem de amor acompanha as frutas, tal o rubor e o tremor do anfitrião. Quando saem, Machado nos brinda com um primor de análise de discurso. Partindo das premissas afetivas e eróticas de que partia, a leitura de Rubião é absolutamente coerente. Encontra metáforas em tudo: a própria Sofia transforma-se em metáfora. O que não impede, ao contrário, que se revelem alguns dos costumes da época. O de acompanhar convites com presentes, forma de gentileza há muito relegada aos museus; o uso do nome de família, como opção formal nos relacionamentos sociais e o emprego do nome de batismo, como índice de cumplicidade afetiva, numa leitura metafórica.

Aproveita o narrador para colocar, na boca de sua personagem, concepções pouco canônicas sobre o casamento, ao empregar a terminologia do direito de propriedade para a ele referir-se. Colocar o nome como parte da escritura moral do casamento, referir-se à sua posse e a seu roubo, transformam-no em coisa, em objeto, em valor de troca.

Apesar de narrada por um outro, Sofia irá surgir na cena do livro, influenciada pela ótica de sua fantasia:

As senhoras casadas eram bonitas; a mesma solteira não devia ter sido feia, aos vinte e cinco anos; mas Sofia primava entre tôdas elas.

Não seria tudo o que o nosso amigo sentia, mas era muito. Era daquela casta de mulheres que o tempo, como um escultor vagaroso, não acaba logo, e vai polindo ao passar dos longos dias. Essas esculturas lentas são miraculosas; Sofia rastejava os vinte e oito anos; estava mais bela que aos vinte e sete; era de supor que só aos trinta desse o escultor os últimos retoques, se não quisesse prolongar ainda o trabalho por dous ou três anos.

Os olhos, por exemplo, não são os mesmos da estrada de ferro, quando o nosso Rubião falava com o Palha, e eles iam sublinhando a conversação... Agora, parecem mais negros, e já não sublinham nada; compõem logo as cousas, por si mesmos, em letra vistosa e gorda, e não é uma linha nem duas, são capítulos inteiros. A boca parece mais fresca. Ombros, mãos, braços, são melhores, e ela ainda os faz ótimos por meio de atitudes e gestos escolhidos. Uma feição que a dona nunca pôde suportar, — coisa que o próprio Rubião achou a princípio que destoava do resto da cara, — o excesso de sobranceiras, — isso mesmo, sem ter diminuído, como que lhe dá ao todo um aspecto mui particular.

Traja bem; comprime a cintura e o tronco no corpinho de lã fina côr de castanha, obra simples, e traz nas orelhas duas pérolas verdadeiras, — mimo que o nosso Rubião lhe deu pela Páscoa.

A bela dama é filha de um velho funcionário público. Casou aos vinte anos com êste Cristiano de Almeida e Palha, zangão da praça, que então contava vinte e cinco. (ASSIS, 1962c: p. 666-667)

Esta bela descrição, cheia de detalhes, é coisa rara em Machado de Assis. A metáfora do escultor e sua obra introduz uma dinâmica na idéia de beleza, que há de corresponder ao grau de enamoramento de Rubião: “Não seria tudo o que o nosso amigo sentia, mas era muito”. E é na descrição dos olhos — como sempre! — que o mestre há de superar-se. E não há negar que tal descrição contém uma quantidade de promessas, já que eles “não sublinham nada; compõem logo as cousas, por si mesmos, em letra vistosa e gorda, e não é uma linha nem duas, são capítulos inteiros”. A observação a respeito das pérolas que traz por brincos introduz, na própria imagem de Sofia, a presença de Rubião. E uma presença economicamente ponderável! Como Capitu, Sofia é filha de um funcionário público, não tem nobreza de origem. Quer parecer que, em Machado, a beleza e a graça são atributos de moças de classe média em busca da ascensão. Virgília, filha de um conselheiro do Império, não tem tanta graça e, ao que parece, dela não necessita. Capitu, como Sofia, se não tiver como conseguir e manter um bom casamento, não terá espaço no mundo aristocratizado do Rio de Janeiro daquele então. E aí beleza e graça, sedução e magnetismo, tornam-se armas fundamentais na ascensão social. Virgília pode tê-las, mas, no plano da narrativa, elas não desempenham papel construtivo de importância. Ao contrário, Virgília é que daria ao seu marido o passaporte da ascensão política e do prestígio na sociedade.

O Palha também não tem origem, nem berço. Não se sabe de onde vem. Sabe-se que vem, e vem com muita vontade de subir e pagar, para isso, o preço que se fizer necessário. Ele é, quando se casa com Sofia, um zangão da praça. Este termo tanto pode designar o representante comercial, como o parasita. Ponhamos que Machado opte pelos dois! Pois este Palha tinha lá as suas preferências e suas artimanhas sociais:

O pior é que êle despendia todo o ganho e mais. Era dado à boachira; reuniões freqüentes, vestidos caros e jóias para a mulher, adornos de casa, mormente se eram de invenção ou adoção recente, — levavam-lhe os lucros presentes e futuros. Salvo em comidas, era escasso consigo mesmo. Ia muita vez ao teatro sem gostar dêle, e a bailes, em que se divertia um pouco, — mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios. Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares. Era assim um rei Candaules, mais restrito por um lado, e, por outro, mais público.

E aqui façamos justiça à nossa dama. A princípio cedeu sem vontade aos desejos do marido; mas tais foram as admirações colhidas, e a tal ponto o uso acomoda a gente às circunstâncias, que ela acabou gostando de ser vista, muito vista, para recreio e estímulo dos outros. Não a façamos mais santa do que é, nem menos. Para as despesas da vaidade, bastavam-lhe os olhos, que eram ridentes, inquietos, convidativos, e só

convidativos: podemos compará-los à lanterna de uma hospedaria em que não houvesse cômodos para hóspedes. A lanterna fazia parar toda a gente, tal era a lindeza da côr, e a originalidade dos emblemas; parava, olhava e andava. Para que escancarar as janelas? Escancarou-as, finalmente; mas a porta, se assim podemos chamar ao coração, essa estava trancada e retrancada. (ASSIS, 1962c: p. 667)

O caráter de Palha está marcado pela vontade de gastar dinheiro, mais do que ganhá-lo. Necessita ostentar, mostrar o que tem e, principalmente, o que não tem. Ostenta nas comidas, reuniões, roupas e jóias para a mulher, adornos de casa. Precisa mostrar ao mundo o que tem, talvez mesmo para assegurar-se um lugar nessa nau dos insensatos que é a alta sociedade da Corte do Rio de Janeiro. E a necessidade de mostrar estende-se, inclusive, à sua bela mulher. É decotá-la e exibi-la. Certo que o narrador dá uma versão para tal costume: “para mostrar aos outros as suas venturas particulares.” Se cambiarmos venturas pelo equivalente, mais materialista é verdade, fortunas, a frase faz um sentido adequado à sua necessidade de ostentação. E, entre seus capitais para exposição, Sofia não é, muito seguramente, dos menores.

E a comparação com o rei Candaules não é, em absoluto, gratuita. Este monarca reinou na Lídia, no século VIII a.C. Conta Heródoto que foi assassinado por Gyges, seu favorito. Ele elogiava muito a beleza da própria mulher e fez com que Gyges, escondido, assistisse ao banho da rainha para poder contemplar-lhe a beleza. Ela, ofendida, faz com que o favorito mate o rei e casa-se com ele. Palha não chega ao extremo de convidar Rubião para assistir ao banho de Sofia, mas expõe-na a um público muito mais amplo. Se o monarca termina assassinado por quem lhe viu a mulher nua, que sorte esperaria Palha ao decotá-la para o público da sociedade?

O narrador não dá respostas, mas coloca as questões. Conclua quem quiser. Mas a moral social não sairá sem arranhões de mais essa passagem de Quincas Borba.

Tudo isto entretanto tem um seguro de fidelidade. Sofia não está disponível e a metáfora da hospedaria torna isto absolutamente claro. É sobre essa segurança que se move o habilidoso Cristiano Palha. O narrador, como é de seu feitio, caracteriza a personagem Sofia pelos seus olhos, que são aqui ridentes, inquietos e convidativos. Curiosamente os três adjetivos empregados têm conotação de movimento. Ridente é derivado do verbo rir e corresponde ao seu particípio presente: ridente é, literalmente aquele que está rindo. Por ser um particípio verbal, já carrega, em si, a noção ineludível do movimento. Inquieto, a sua vez, deriva de quieto por agregação do prefixo in-, que significa negação ou privação. E quieto, segundo

o mestre Aurélio, pode ter as seguintes significações:

**Quieto.** (Do lat. quietu.) Adj. **1.** Que não se mexe; que não bole; imóvel, parado, quedo: “As gameleiras.... estão quietas e mudas, sem uma só palpação de folha” (Olavo Bilac, *Crítica e Fantasia*: p. 39). **2.** Que tem comedimento de maneiras. **3.** Tranquilo, calmo, sossegado, sereno, plácido; quedo: noite quieta; atitude quieta. **4.** Dócil, manso, pacífico: criança quieta. **5.** Suave, brando, delicado. • S.m. **6.** Bras. MG. Vida tranqüila. (FERREIRA: p. 1183)

Qualquer das significações que se assumam, os olhos de Sofia serão a negação da qualidade escolhida. Tudo é movimento: mexem-se, bolem, movem-se, andam, não quedam, não têm comedimento de maneiras, não são tranquilos, não são calmos, não são sossegados, não são serenos, não são plácidos, nem dóceis, nem mansos, nem pacíficos, nem suaves, nem brandos, nem delicados. Ufa!!! E tudo isso são!

Finalmente, convidativos é também derivado de verbo e forma-se pelo acréscimo do sufixo -ivo, que pode significar ação, referência, modo de ser. Eles denotam, de alguma forma, a ação de convidar.

Tudo neles é movimento, mas, por outro lado, os adjetivos deverbais tendem a traduzir qualidades subjetivas, onde qualquer traço de materialidade está afastado. Uns olhos azuis, redondos e grandes estariam referidos a qualidades materiais observáveis pelo comum dos mortais. Mas olhos convidativos o serão para um observador interessado e que assim os leia. O mesmo vale para sorridentes e inquietos. Esta é uma característica de Machado de Assis. Quando ele fala de uma parte do corpo, necessariamente dotada de materialidade, ele, de alguma forma, a desmaterializa por uma adjetivação de caráter subjetivo. Que outra coisa são olhos de cigana oblíqua e dissimulada?

Este traço de estilo é, num outro plano, a tradução da atitude decididamente não-realista do escritor. Ele não se deixa prender pelos lugares-comuns da observação geral e vai buscar, nos seus torneios retóricos, uma maneira de dizer que traduza uma forma muito especial de ver o mundo e que não é, em absoluto, a que se prende às aparências sensíveis. Não bastasse isto para opô-lo ao positivismo vigente e reinante no seu meio cultural, teríamos que lembrar o Humanitismo, o sistema filosófico de Quincas Borba, como a mais acabada paródia da escola positivista ou, então, o trágico destino do cientista Simão Bacamarte, de *O alienista*, como a internação e a morte do positivismo dentro da Casa Verde.

Como os olhos de Sofia nos levaram para longe, é tempo de retornar.

O seu caráter está dado pelos seus olhos. Mas, cuida o narrador



de reiterar que, se são convidativos, são apenas convidativos. Ou seja, convidam para nada. Sofia inventou o verbo convidar como intransitivo. Até então os gramáticos desconfiavam de que quem convida, convida alguém para alguma coisa. Não assim a nossa Sofia. Tanto que o narrador precisa lançar mão da inteligente e maliciosa metáfora da hospedaria. A malícia vai por conta da situação de Sofia, pois, se os seus olhos convidassem de forma transitiva, uma hospedaria não cairia de todo mal... A par de que as lanternas não são apenas indicativas de hospedarias. Em nossa cultura, é uma longa tradição que os prostíbulos se identifiquem pela presença, exatamente, de uma luz vermelha, pendendo em cima da porta.

A inteligência, aliada a uma dose considerável de sadismo, impõe uma hospedaria sui generis: não é que esteja lotada, ao contrário, é que ela sequer possui quartos para hóspedes. Os que vêm de passagem, os que chegam e vão, os que não se demoram, os hóspedes, enfim, estes não encontram ali cômodos. Por oposição, só o permanente, o morador, aí pode alojar-se. Que se admire a beleza e a originalidade da lanterna, até aí tudo bem. Era o desejo do marido. Escancarar as janelas? Vá lá! Mas não haverá chave que destranque a porta de entrada e, em consequência, a de saída...

Sofia oferece-se em sociedade, oferecendo nada. Tal situação tem seu paralelo, no final trágico de Rubião. Em adiantado estado de loucura, imaginando-se Imperador da França, Rubião age no mesmo sentido:

Poucos dias depois morreu... Não morreu súbdito nem vencido. Antes de principiar a agonia, que foi curta, pôs a coroa na cabeça, — uma coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não, senhor; êle pegou em **nada**, levantou **nada** e cingiu **nada**; só êle via a insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas. O esforço que fizera para erguer meio corpo não durou muito; o corpo caiu outra vez; o rosto conservou porventura uma expressão gloriosa.

— Guardem a minha coroa, murmurou. Ao vencedor...

A cara ficou séria, porque a morte é séria; dous minutos de agonia, um trejeito horrível, e estava assinada a abdicação. [grifos meus] (ASSIS, 1962c: p. 804)

É nesse terreno extremamente rarefeito que se movem as artimanhas discursivas do mestre Machado. Sofia oferecia nada e convidava para nada, assim como Rubião ascendia ao trono de nada. Tudo simulações, para recorrer a uma palavra extremamente insistente nesta nossa trajetória. Mais por culpa das articulações do escritor do que por teimosia nossa. Vá que eu teime, mas a simulação surge como a organizadora da maioria das situações sociais tematizadas nos livros. É ela a arte dos mais fracos, no enfrentamento com os preconceitos e o poder dos mais fortes. Não será

excessivo relembrar que tanto Sofia como Rubião emergem das camadas pobres da sociedade, ascendendo ao firmamento social, em grande parte ajudados pelo destino. Com uma diferença essencial, Rubião só consegue viver a simulação na vigência plena da loucura, pois lhe falta o mínimo de cinismo e de perspicácia necessários. Capitu é boa companhia para os dois. Já Virgília e Brás Cubas, legítimos representantes da aristocracia de berço, não precisam socorrer-se dela senão em situações muito especiais. Jamais a adotariam como forma de comportamento permanente. Até porque não precisam disto. Bentinho e Palha são, também, artistas nesse ramo. O primeiro já pudemos observar em detalhe, este último ainda nos dará o prazer de sua presença.

Ou seja, a simulação é uma arma das personagens em ascensão estudada e planejada. É arte que se adquire com o tempo e a experiência. Ao Rubião, faltava-lhe um mínimo de educação urbana e de vivência na Corte, para dominar um código tão complexo e sinuoso como esse. Só com a instalação da completa demência, ele simula sua coroação. Mas, em tal contexto, ela passa a ter significação completamente distinta e sua função, certamente, não é a de garantir qualquer vantagem social ou material. Muito pelo contrário.

Mas, antes disso quem se apresentará em cena é uma personagem secundária, mas nem por isso desimportante. Trata-se de D. Tonica, já adiantada em anos, solteira, ainda esperançosa de um casamento que a resgatasse aos olhos da sociedade. É esta personagem que há de denunciar, com o seu silêncio, os convites de Sofia para Rubião.

Entende-se que D. Tonica observasse a contemplação dos dous. Desde que Rubião ali chegou, não cuidou ela mais que de atraí-lo. Os seus pobres olhos de trinta e nove anos, olhos sem parceiros na terra, indo já a resvalar do cansaço na desesperança, acharam em si algumas fagulhas. Volve-los uma e muitas vezes, requebrando-os, era o longo ofício dela. Não lhe custou nada armá-los contra o capitalista.

O coração, meio desenganado, agitou-se outra vez. Alguma coisa lhe dizia que êsse mineiro rico era destinado pelo céu a resolver o problema do matrimônio. Rico era ainda mais do que ela pedia; não pedia riquezas, pedia um espôso. Todas as suas campanhas fizeram-se sem consideração pecuniária; nos últimos tempos ia baixando, baixando; a última foi contra um estudantinho pobre... Mas quem sabe se o céu não lhe destinava justamente um homem rico? D. Tonica tinha fé em sua madrinha, Nossa Senhora da Conceição, e investiu a fortaleza com muita arte e valor.

“Todas as outras são casadas”, pensou ela.

Não tardou em perceber que os olhos de Rubião e os de Sofia caminhavam uns para os outros; notou, porém, que os de Sofia eram menos freqüentes e menos demorados, fenômeno que lhe pareceu explicável, pelas cautelas naturais da situação. Podia ser que se amassem... Esta suspeita

afligi-a; mas o desejo e a esperança mostraram-lhe que um homem, depois de um ou mais amôres, podia muito bem vir a casar. A questão era captá-lo; a perspectiva de casar e ter família podia ser que acabasse de matar qualquer outra inclinação da parte dêle, se alguma houvesse.

Ei-la que redobra esforços. Tôdas as suas graças foram chamadas a postos e obedeceram, ainda que murchas. Gestos de ventarola, apertos de lábios, olhos oblíquos, marchas, contramarchas para mostrar bem a elegância do corpo e a cintura fina que tinha, tudo foi empregado. Era o velho formulário em ação; nada lhe rendera até ali, mas a loteria é assim mesmo: lá vem um bilhete que resgata os perdidos.

Agora, porém, à noite, por ocasião do canto ao piano, é que D. Tonica deu com êles embebidos um no outro. Não teve mais dúvida; não eram olhares aparentemente fortuitos, breves, como até ali, era uma contemplação que eliminava o resto da sala. D. Tonica sentiu o grasnar do velho corvo da desesperança. Quoth the Raven: NEVER MORE. (ASSIS, 1962c: p. 667-668)

A passagem é longa, mas indispensável. Aí se vê, de corpo inteiro, de um lado, D. Tonica e, de outro, a maldade do narrador. A pobre é massacrada pelo cinismo e pelo sarcasmo impiedoso da voz que conta a história. Os olhos de D. Tonica são adjetivados de modo misto: “Os seus pobres olhos de trinta e nove anos, olhos sem parceiros na terra, indo já a resvalar do cansaço na desesperança, acharam em si algumas fagulhas.” Um adjetivo — pobres —; uma locução adjetiva — sem parceiros na terra; e uma oração adjetiva — indo já a resvalar do cansaço na desesperança, que lhe atribuem qualidades subjetivas, todas negativas conotando carência, isolamento, cansaço e desesperança. E uma locução adjetiva — de trinta e nove anos — de caráter claramente objetivo e, para os padrões de então, arrasador. Já antes lhe havia espetado alguma maldade:

Rubião caiu em si; mas não houve tempo para emendar a mão. Diante dêle, ao pé da casa, estavam sentadas em bancos de ferro umas quatro senhoras, caladas, olhando para êle, curiosas; eram visitas de Sofia que esperavam a vinda de um capitalista Rubião. Sofia foi apresentá-lo a elas. Três delas eram casadas, uma solteira, ou mais que solteira. Contava trinta e nove anos, e uns olhos pretos, cansados de esperar. (ASSIS, 1962c: p. 665)

A anotar, principalmente, a nova referência aos olhos, usando outra vez uma adjetivação mista. Um dado objetivo de cor e um subjetivo, de origem verbal e dinâmico. Além disso, a criação de uma nova categoria: mulher mais que solteira.

Entretanto, apesar de toda a carga de negatividade com que é construída pelo narrador, D. Tonica não desiste e vai à luta. Seu problema fundamental é a questão do casamento. Não há aí qualquer traço romântico, em que se possa ler um vestígio de paixão. Há que resolver a situação civil

e preencher a solidão, não importa com quem. Uma mulher podia tudo, menos ficar solteira. Alencar já dissera que a mulher solteira era um aleijão social. Machado não vai tão longe ou, pelo menos, não é tão enfático e é, seguramente, mais sutil. Mas a maldade que perpetra contra D. Tonica não o deixa longe disso. Ela é um esboço de personagem, cuja característica principal e única resume-se em ser velha e solteira. Aproveitando, no entanto, a maldade que lhe faz, o narrador revela que a conquista do homem obedece a fórmulas sociais estabelecidas. Há todo um código de comportamentos, de gestos, de modas que se cristalizaram, no tempo, pelo uso social constante. O próprio fracasso de D. Tonica é uma forma de revelar, também, o artificialismo de tal tipo de comportamento e deixar mal, uma vez mais, a elite aristocrática. Mesmo não sendo D. Tonica um membro legitimado, é séria candidata a vir a sê-lo e, portanto, adota comportamentos tidos como aceitáveis ou, no mínimo, uma paródia deles.

O fato de Rubião, possivelmente, ter um caso com Sofia — na visão de D. Tonica — nada muda no essencial. Pode diminuir-lhe as esperanças e exigir esforços redobrados, mas não o desqualifica como marido potencial. Se alguém fica mal, do ponto de vista ético, é Sofia. Ela é que é vista pela rival como vil, indigna, miserável. A condenação, mesmo partindo de uma mulher, não atinge o homem. O que legitima o adultério enquanto comportamento masculino, transformando-o em dado natural. Mesmo não esquecendo de que D. Tonica é uma personagem de Machado de Assis, tal tipo de valor e de julgamento não devem ser invenção do escritor, mas comportamento observável no seu meio. Até mesmo porque não é ele o único a fazê-lo.

Mas, no contexto da narrativa, a grande função de D. Tonica é denunciar que nem só de fantasias se alimentava o nosso Rubião. Elas existem sim, mas são generosamente alimentadas pelo comportamento de Sofia. Pobre dele que não sabia ainda que Sofia oferecia nada e convidava para nada.

Depois da tal troca de olhares, flagrada pela triste solteirona:

Rubião estava resoluto. Nunca a alma de Sofia pareceu convidar a dêle, com tamanha instância, a voarem juntas até às terras clandestinas, donde elas tornam, em geral, velhas e cansadas. Algumas não tornam. Outras param a meio caminho. Grande número não passa da beira dos telhados.

## CAPÍTULO XXXVIII

A lua era magnífica. No morro, entre o céu e a planície, a alma menos audaciosa era capaz de ir contra um exército inimigo, e destroçá-lo. Vêde o que não seria com êste exército amigo. Estavam no jardim. Sofia enfiara o braço no dêle, para irem ver a lua. Convidara D. Tonica, mas a pobre dama respondeu que tinha um pé dormente, que já ia, e não foi.

.....  
Loquaz, destemido, Rubião parecia totalmente outro. Não parou ali; falou ainda muito, mas não deixou o mesmo círculo de idéias. Tinha poucas; e a situação, apesar da repentina mudança do homem, tendia antes a cerceá-las, que a inspirar-lhe novas. Sofia é que não sabia que fizesse. Trouxera ao colo um pombinho, manso e quieto, e sai-lhe um gavião, — um gavião adunco e faminto.

Era preciso responder, fazê-lo parar, dizer que ia por onde ela não queria ir, e tudo isso, sem que êle se zangasse, sem que se fôsse embora... Sofia procurava alguma cousa; não achava, porque esbarrava na questão, para ela insolúvel, se era melhor mostrar que entendia, ou que não entendia. Aqui lembraram-lhe os próprios gestos dela, as palavrinhas doces, as atenções particulares; concluía que, em tal situação, não podia ignorar o sentido das finezas do homem. Mas confessar que entendia, e não despedi-lo de casa, eis aí o ponto melindroso. (ASSIS, 1962c: p. 669-670)

Vê-se que a fantasia de Rubião e a coqueteria da dona da casa, cruzando-se, produzem substância explosiva. E o narrador, precavido, já advertira que com um luar daqueles... E Sofia toma-lhe do braço para, justamente, ir ver a lua. O toco e rude Rubião aprendeu alguma coisa, em seu pouco tempo de Corte. Já tem suas tiradas poéticas, para uso de salão e, no caso, de jardim. Seu ataque é compreensível e a própria Sofia dá-se conta de que ela o alimentara. Não é esse o problema. O problema é, exatamente, como repeli-lo, sem repeli-lo. Como rejeitar a corte, sem afastar de casa o amigo capitalista? Como romper a cantada, sem romper as relações? E por que tanto interesse em manter ao pé de si e do marido aquele roceiro atrevido?

Depois da festa, a narrativa se detém, para analisar, em separado, as reações de Rubião, de D. Tonica e de Sofia junto com seu marido. Interessa-me, em primeiro lugar, a cena entre Palha e sua mulher. Estão os dois a conversar, logo depois que a casa se esvazia de convidados. Sofia, com os cuidados do caso, relata ao marido a cena da corte que lhe fez Rubião. Ela a acusá-lo e o marido a ajeitar as coisas, diminuindo a importância dos fatos. Ele a desculpá-lo e ela desejando puni-lo, em defesa de sua reputação. A conversa se alonga e culmina assim:

Sofia levantou-se; também não queria entrar em minudências. O marido pegou-lhe na mão, ela ficou de pé calada. Palha, com a cabeça reclinada nas costas do sofá, olhava sorrindo, sem achar que dizer. Ao cabo de alguns minutos, ponderou a mulher que era tarde, que ia mandar apagar tudo.

— Bem, tornou o Palha depois de breve silêncio; escrevo-lhe amanhã que não ponha aqui os pés.

Olhou a mulher esperando alguma recusa. Sofia coçava as so-brancelhas, e não respondeu nada. Palha repetiu a solução; e pode ser que desta vez com sinceridade. A mulher então com ar de tédio:

— Ora Cristiano... Quem é que te pede cartas? Já estou arrependida de haver falado nisto. Conte-te um ato de desrespeito, e disse que era melhor cortar as relações, — aos poucos ou de uma vez.

— Mas como se hão de cortar as relações de uma vez?

— Fechar-lhe a porta, mas não digo tanto; basta, se queres, aos poucos...

Era uma concessão; Palha aceitou-a; mas imediatamente ficou sombrio, soltou a mão da mulher, com um gesto de desespero. Depois, agarrando-a pela cintura, disse em voz mais alta do que até então:

— Mas, meu amor, eu devo-lhe muito dinheiro.

Sofia tapou-lhe a boca e olhou assustada para o corredor.

— Está bem, disse, acabemos com isto. Verei como êle se comporta e tratarei de ser mais fria... Nesse caso, tu é que não deves mudar, para que não pareça que sabes o que se deu. Verei o que posso fazer.

— Você sabe, apertos do negócio, algumas faltas... é preciso tapar um buraco daqui, outro dali... o diabo! É por isso que... Mas riamos, meu bem; não vale nada. Sabes que confio em ti.

— Vamos, que é tarde.

— Vamos, repetiu o Palha dando-lhe um beijo na face.

— Estou com muita dor de cabeça, murmurou ela. Creio que foi do sereno, ou desta história... Estou com muita dor de cabeça. (ASSIS, 1962c: p. 683)

A cena clareia e entende-se tudo. As relações de Palha com Rubião são mais profundas que a amizade de sala e sarau. O marido compreensivo está enrascado em dívidas com o galanteador. Como afastá-lo, sem pagar-lhe o devido? Como continuar a tomar-lhe o dinheiro, porque é disso que se trata, se o afasta de seu convívio e, muito em especial, do convívio de sua Sofia? É ela o instrumento de sua estratégia financeira e os dois têm consciência disso. Tanto é assim que, confessados os motivos de Palha, Sofia, imediatamente, não só os aceita sem restrições, como traça uma estratégia própria, para não desandar os negócios do marido. E, assim como se acostumou a decotar-se, por que não se há de acostumar com o assédio de Rubião? Além do que, reconciliada com o marido, Sofia apela para o histórico argumento da dor de cabeça, repetidamente, de forma a evitar sua aproximação. Alguma coisa quer dizer com isso...

As relações do casal com o capitalista estão marcadas pelo interesse financeiro, desde o início. Não é à toa que Palha, antes de desembarcar do trem que os trouxera ao Rio e trouxera-lhe, também, o manancial que haveria de enriquecê-lo, não se esquece de advertir o amigo recente:

— Outra coisa. Não repita o seu caso a pessoas estranhas. Agradeço-lhe a confiança que lhe mereci, mas não se exponha ao primeiro encontro. Discrição e caras servisais nem sempre andam juntas. (ASSIS, 1962c: p. 658)

E foi, exatamente, por expor-se ao primeiro encontro que o nosso

Rubião teve o fim que teve... Todo o desenrolar da narrativa vai mostrar os desdobramentos dessa equação imoral: Palha + Sofia + dinheiro de Rubião - Rubião = enriquecimento do casal + desgraça de Rubião.

Rubião, por seu lado, ao sair da festa tem consciência dos fatos, mas de uma ótica distinta. Ele desce de Santa Teresa, pensando, entre outras coisas:

Uma ou outra vez, Rubião acha que foi temerário, indiscreto, recorda o caso do jardim, a resistência, o enfado da môça, e chega a arrepender-se; tem então calafrios, fica aterrado com a idéia de que podem fechar-lhe a porta, e cortar inteiramente as relações; tudo porque precipitou os acontecimentos. Sim, devia esperar; a ocasião não era própria; visitas, muitas luzes, que lembrança foi aquela de falar de amôres, sem cautelas, desbragadamente?... Achava-lhe razão; era bem feito que o despedisse logo.

— Fui um maluco! dizia em voz alta.

Não pensava no jantar, que foi lauto, nem nos vinhos, que eram generosos, nem na electricidade própria de uma sala em que há senhoras galantes; achava-se maluco, completamente maluco.

Logo depois, a mesma alma que se acusava, defendia-se. Sofia parecia tê-lo animado ao que fêz; os olhos freqüentes, depois fixos, os modos, os requebros, a distinção de o mandar sentar ao pé de si, à mesa de jantar, de só cuidar dêle, de lhe dizer melodiosamente cousas afáveis, que era tudo isso mais que exortações e solicitações? E a boa alma explicava a contradição da môça, depois, no jardim: era a primeira vez que ouvia tais palavras, fora do grêmio conjugal, e ali perto de todos, devia tremer naturalmente; demais, êle expandira-se muito e precipitou tudo. Nenhuma graduação; devia ter ido pé ante pé, e nunca segurar-lhe as mãos com tanta força que chegasse a molestá-la. Em conclusão, achava-se grosseiro. Voltava o receio de lhe fecharem a porta; depois, tornava às consolações da esperança, à análise das ações da môça, à própria invenção do Padre Mendes, mentira de cumplicidade; pensava também na estima do marido... Aqui estremeceu. A estima do marido deu-lhe remorsos. Não só merecia a confiança dêle, mas acrescia certa dívida pecuniária, e umas três letras que Rubião aceitou por êle.

“Não posso, não devo, ia dizendo a si mesmo, não é bonito ir adiante. Também, é verdade que, a rigor, não sou autor de nada; ela é que, desde muito, me anda desafiando. Pois que desafie agora! Sim, é preciso resistir-lhe... Emprestei o dinheiro quase sem pedido, porque êle precisava muito e eu devia-lhe obséquios; as letras, sim, as letras foi êle que me pediu que assinasse, mas não me pediu mais nada. Sei que é honrado, que trabalha muito; o diabo da mulher é que fêz mal em meter-se de permeio, com os lindos olhos e a figura... Que admirável figura, meu pai do céu! Hoje então estava divina. Quando o braço dela roçava no meu, à mesa, apesar da minha manga...” (ASSIS, 1962c: p. 675)

Todo esse discurso quer do narrador, quer de Rubião, expõe as dolorosas contradições da personagem que se movimenta, ela sim, num

universo ético. São os seus valores morais que o levam a acusar-se e tentar repelir o que o desejo e a paixão lhe pedem. É como ser humano e não como moralista que se apresenta diante de nós. Daí as idas e vindas, os prós e os contras. Rubião sofre e é feliz, ao mesmo tempo. Morre de medo de ser rejeitado e perder de vez a sua Sofia, tem remorsos e se pune, desculpa-se e culpa Sofia. É uma análise para psicólogo nenhum botar defeito. Ufa! A única evidência que não estava preparado para perceber era a da simulação, vinculada diretamente ao dinheiro. Ainda que Sofia não soubesse explicitamente das dívidas, era ao capitalista que ela agradava e não ao ex-professor de Barbacena. E agradava, a pedido do próprio marido e, certamente, vislumbrando um futuro muito melhor para eles.

Rubião, de sua parte, não sabe portar-se como dono do capital, como homem de negócios, como detentor de poder. Afinal, ele não pertence à aristocracia dominante; para lá chegar, não basta o dinheiro. Há um longo caminho de legitimação que passa, necessariamente, pelo aprendizado das regras do jogo. E ele, por desconhecê-las, está condenado a ser um eterno perdedor.

Entretanto, em meio a tudo isto, se a alguém ele condena é a Sofia. O Palha, não; o Palha é honrado e trabalhador, a mulher é que é o problema. Ela que se oferece e se nega, provoca e recua, tece cumplicidades e recusa a abordagem. Como sempre, e principalmente na mentalidade de Rubião — que não passa de um simples, sem refinamentos culturais —, a mulher encarna o lado tentação, o lado sensualidade, o lado provocação. Aos homens cabe o dever e a obrigação de resistir-lhes, apesar dos clamores do desejo. Parte da culpa de Rubião tece-se na necessária cumplicidade de macho com o marido Palha. Ele não pode fazer isso com o amigo. Não é ela, a esposa que jurou fidelidade no altar, quem deve resistir. Com isso temos de volta a velha tese da natural irresponsabilidade da mulher, tão em voga no romantismo. Na cabeça de Rubião isto é compreensível e o narrador, no caso, não é, em nada, seu cúmplice. Não só sabe das coisas, como nos chama a atenção para elas. Mal sabia o Rubião que todo o jogo e requebro de Sofia, as amabilidades e tudo o mais tinham sido parte de um jogo comandado pelo seu amigo Palha. Quando conversam, depois da festa, a respeito da declaração do apaixonado Rubião, ficamos sabendo do seguinte:

Sofia olhou para êle, contraindo as grossas sobrancelhas; ia responder, mas calou-se. Palha continuou a desenvolver a mesma ordem de considerações; a culpa era dela, não devia ter dado ocasião...

— Mas você mesmo não me tem dito que devemos tratá-lo com atenções particulares? Seguramente que eu não iria ao jardim, se pudesse imaginar o que passou. Mas nunca esperei que um homem tão pacato, tão não sei como, se tirasse dos seus cuidados para vir dizer-me cousas



esquisitas...

— Pois daqui em diante evita a lua e o jardim, disse o marido, procurando sorrir... (ASSIS, 1962c: p. 682)

Exemplar acabado de cinismo e oportunismo, o Palha não pode dar razão à mulher, sem perder o livro-razão. Entre o dinheiro e a honra, fica com os dois, ainda que esta saia o seu tanto arranhada do episódio. Sofia ainda insistia, pois não tinha conhecimento da contabilidade bancária do marido. Evidenciada a razão dominante, ela se amolda sem dificuldade maior. Afinal, competia-lhe continuar oferecendo nada e convidando para nada, já que o objetivo era ganhar tudo.

A terceira personagem, D. Tonica, depois da festa, tem acessos de fúria em seu quarto de solteira. Desespera-se e culpa Sofia pelo desastre. Afinal há regras do jogo: ela era solteira e Rubião também. Nada impediria de acontecer, não fosse a intervenção de uma mulher casada. Nesse mercado matrimonial, Sofia está praticando o pecado do monopólio clandestino.

Chegaram à casa na Rua do Senado; o pai foi dormir, a filha não se deitou logo, deixou-se estar em uma cadeirinha, ao pé da cômoda, onde tinha uma imagem da Virgem. Não trazia idéias de paz nem de candura. Sem conhecer o amor, tinha notícia do adultério, e a pessoa de Sofia pareceu-lhe hedionda. Via nela agora um monstro, metade gente, metade cobra, e sentiu que a aborrecia, que era capaz de vingar-se exemplarmente, de dizer tudo ao marido.

“Conto-lhe tudo, — ia pensando — ou de viva voz, ou por uma carta... Carta não; digo-lhe tudo um dia, em particular.”

E, imaginando o colóquio, antevia o espanto do homem, depois o agastamento, depois os impropérios, as palavras duras que êle havia de dizer à mulher, miserável, indigna, vil... Todos êsses nomes soavam bem aos ouvidos do seu desejo; ela fazia derivar por êles a própria cólera; fartava-se de a rebaixar assim, de a pôr debaixo dos pés do marido, já que o não podia fazer por si mesma... Vil, indigna, miserável... (ASSIS, 1962c: p. 673)

Enquanto Rubião divaga e sonha, entre a culpa e a esperança; o casal Palha acerta suas estratégias e amolda-se à moral da conveniência; D. Tonica desespera-se, ao ver fraudada sua esperança, em mais uma empresa matrimonial. Não, ela não está apaixonada por Rubião. Isto é coisa secundária. Ela precisa casar, seja lá com quem for. Ela representa, na sua carência, uma outra face do casal Palha. Estes aceitam a conveniência, para manter uma situação econômica. Ela procura a sua conveniência, para conquistar esta última. Não lhe importaria nada se Rubião gostasse de Sofia, conquanto que a desposasse. Seu desespero é de ver, mais uma vez, adiado o sonho do casamento — casamento enquanto instituição, não como realização afetiva. Seus projetos de vingança, ainda que viáveis e

verossímeis na sociedade em que vive, só conduzem o leitor a mais um sorriso de comiserção. Mal sabia ela que, nessas alturas, a empresa Rubião já estava hipotecada ao casal Cristiano Almeida e Palha.

E a maldade do narrador completa-se quando, Rubião já demente, visita a sua casa. Nesse então, está ela noiva de um Rodrigues, viúvo com dois filhos, funcionário em uma repartição do Ministério da Guerra, e feliz por ter, enfim, concretizado sua empresa matrimonial. Há de casar dentro de cinco semanas... Mas não será assim, pois o narrador encarrega-se de matar-lhe o noivo, três dias antes do casamento. Continuará, para o resto de seus dias, a ser mais que solteira!

Uma outra personagem feminina que merece a nossa atenção é a figura de Maria Benedita. Ela é prima de Sofia, filha de mãe viúva:

(...)Maria Benedita deu um muxoxo. Em verdade, não era uma beleza; não lhe pedissem olhos que fascinam, nem dessas bôcas que segredam alguma cousa, ainda caladas; era natural, sem acanho de roceira; e tinha um donaire particular, que corrigia as incoerências do vestido.

Nascera na roça e gostava da roça. A roça era perto, Iguauç. De longe em longe vinha à cidade, passar alguns dias; mas, ao cabo dos dous primeiros, já estava ansiosa por tornar a casa. A educação foi sumária: ler, escrever, doutrina e algumas obras de agulha. Nos últimos tempos (ia em dezenove anos), Sofia apertou com ela para aprender piano; a tia consentiu; Maria Benedita veio para a casa da prima, e ali estêve uns dezoito dias. (ASSIS, 1962c: p. 694-695)

A descrição começa pela negativa. É uma forma eufemística de negar-se qualidades, mas a concessão reside em que era natural e tinha um donaire particular, capaz de suprir eventuais deselegâncias. Segundo Aurélio:

**Donaire.** (Do esp. donaire) S.m. 1. Gentileza, elegância, garbo, graça. 2. Adorno, enfeite, atavio. (FERREIRA: p. 492)

Além de ser natural, um adjetivo que pode dizer qualquer coisa ou de uma neutralidade tão geral que não diz nada. Ou quando muito, pela negativa, que não é artificial. Ao lado dele, este donaire que lhe não atribui nenhuma qualidade física especial, não lhe afirma a beleza, nem a falta dela. Ou seja, pelo discurso do narrador, ela nada tinha que a fizesse especial, diferente da mediania. Sua educação, a básica da época, aliada a uma falta de interesse pelo que quer que seja, não constrói uma personagem que possa ser atraente. Além do que, sua situação econômica não é nada brilhante e, morando na roça, não deve aspirar a uma posição na girândola de amores da sociedade aristocrática do nosso século XIX.

E a que vem semelhante criatura? Em termos de construção da

narrativa, ela surge como figura contrastante com Sofia, para aumentar-lhe o brilho e a graça, a beleza e a sedução. Mas, em um primeiro momento, ela serve também para marcar uma situação contrastiva: se Sofia repeliu os requestos de Rubião, isto para ela não era uma questão de princípios. Pois, na mesma época, surge-lhe a figura de Carlos Maria, jovem elegante da Corte. Requesta-a, é aceito e como diz o narrador:

Em verdade, cuidara ter arredado para longe essa figura aborrecida, e ei-la que reaparecia, que sorria, que a fitava, que lhe sussurrava ao ouvido as mesmas palavras do vadio egoísta e enfatuado, que a convidou um dia à valsa do adultério e a deixou sozinha no meio do salão. (ASSIS, 1962c: p. 775)

Sofia vê-se na mesma situação de Rubião. Chega a enamorar-se do jovem que a abandona antes de nada. Mas o que importa aí é que Maria Benedita estava verdadeiramente enamorada do rapaz e, qual uma D. Tónica, vigia-lhes os passos e contabiliza os minutos que ambos valsaram no baile da proposta. Assim, Sofia, outra vez, é pilhada por outra mulher, num passo, este sim, em falso. Pois, desta vez, parece que a hospedaria não só tinha quartos, como já escolhera o hóspede. Que parou, admirou a beleza da lanterna e não quis entrar...

Em sendo primas, a disputa se dá inter pares, ainda que Maria Benedita esteja em desvantagem, no discurso do narrador e aos olhos do pretendido, naquele momento. Mas é outra mulher a sublinhar que, se os olhos de Sofia oferecem nada e convidam a nada, fazem-no em relação às palavras do narrador e não assim nas ações entre personagens. Pois aos olhos de D. Tónica e de Maria Benedita ela, se não é adúltera, está muito perto de vir a sê-lo.

Maria Benedita serve assim, no desdobramento da narrativa, para marcar a situação dessa ambígua Sofia, desse ponto de vista, tão parente de Capitu!

Num segundo momento, o Palha pretende fazê-la casar-se com Rubião. Assim os negócios ficavam assegurados por outro tipo de laço que não apenas os comerciais. Pois :

É de saber que tinham decorrido oito meses desde o princípio do capítulo anterior, e muita cousa estava mudada. Rubião é sócio do marido de Sofia, em uma casa de importação, à Rua da Alfândega, sob a firma Palha e Comp<sup>a</sup>. (ASSIS, 1962c: p. 700)

O avanço sobre o capital do outro era cada vez mais bem-sucedido. De tomador de empréstimos a sócio, e daí a administrador dos bens e valores do Rubião foi um passo rápido. Agora faltava amarrá-lo, de forma definitiva ao seu barco:

Maria Benedita não disse nada; passeou os olhos em um dos jornais, como se procurasse alguma notícia, trincando o beijo, trêmula, inquieta. Sofia teimou em querer saber a causa daquela mudança repentina; pegou-lhe nas mãos, achou-as frias.

— Você precisa casar, disse finalmente. Tenho já um noivo.

Era Rubião; o Palha queria acabar por aí, casando o sócio com a prima; tudo ficava em casa, dizia êle à mulher. Esta tomou a si guiar o negócio. Acudia-lhe agora a promessa; tinha um noivo pronto.

— Quem? perguntou Maria Benedita.

— Uma pessoa.

Crê-lo-eis, pósteros? Sofia não pôde soltar o nome de Rubião. Já uma vez dissera ao marido havê-lo proposto, e era mentira. Agora, indo a propô-lo de veras, o nome não lhe saiu da boca. Ciúmes? Seria singular que esta mulher, que não tinha amor àquele homem, não quisesse dá-lo de noivo à prima, mas a natureza é capaz de tudo, amigo e senhor. Inventou o ciúme de Otelo e o do cavaleiro Desgrieux (sic!), podia inventar êste outro de uma pessoa que não quer ceder o que não quer possuir. (ASSIS, 1962c: p. 708)

É necessário sublinhar que esta cena se passa no dia seguinte ao do baile em que Sofia recebera os galanteios de Carlos Maria e, ao que parece, dispusera-se a dançar com ele a valsa do adultério. Em plena crise de ciúmes, Maria Benedita tem que ouvir esta notícia. Só que, como não sabe ainda o nome do noivo, acende-se, para ela, como para todos os apaixonados, o farol das esperanças.

— Mas quem? repetiu Maria Benedita.

— Direi depois, deixe-me arranjar as cousas, respondeu Sofia, e mudou de conversa.

Maria Benedita trocou de rosto; a boca encheu-se-lhe de riso, um riso de alegria e de esperança. Os olhos agradeceram a promessa, e disseram palavras que ninguém podia ouvir nem entender, palavras obscuras:

— Gosta de valsar; é o que é.

Gosta de valsar quem? Provavelmente a outra. Tinha valsado tanto na véspera, com o mesmo Carlos Maria, que bem se poderia achar na dança um pretexto; Maria Benedita concluía agora que era o próprio e único motivo. Conversaram muito nos intervalos, é certo, mas naturalmente era dela que falavam, uma vez que a prima tinha a peito casá-la e só lhe pedia que deixasse arranjar as cousas. Talvez êle a achasse feia, ou sem graça. Uma vez, porém, que a prima queria arranjar as cousas... Tudo isso diziam os olhos gaios da menina. (ASSIS, 1962c: p. 708)

A maldade do narrador não tem limites. Explora com mestria uma verdadeira comédia de equívocos. De um lado, Sofia negando-se a entregar-lhe sequer Rubião, de outro, Maria Benedita acreditando que ela ajustava com Carlos Maria o seu casamento. Mal sabia ela que Sofia se convidava a nada, prometia nada, também, era incapaz de entregar nada. Tem o espírito do amealhador, só que a sua moeda é a admiração mas-

culina. Não abre mão de parcela de seu lucro na fogueira das vaidades.

Tudo isto faz parte do projeto de Palha & Sofia. O casamento de Rubião com a prima consolidaria uma das fases da estratégia traçada. Não contavam nem com a recusa de Rubião, visivelmente apaixonado pela sua eterna Sofia, nem com a paixão de Maria Benedita. Ainda que o primeiro fator tenha sido o determinante do ponto de vista da narrativa. Se Rubião não pensa em casar-se, pelo menos com esta moça, havia que mudar de estratégia. Mas, se ele aceitasse, haveria o problema de como contornar a paixão de Maria Benedita. Uma simples como ela, e não passava disto, não aceitaria tão simplesmente as regras do jogo, pondo em movimento apenas a moral do interesse. Não nos esqueçamos de que ela tinha outra origem na geografia social do romance. Rubião sonha em casar-se, mas sonha muito mais com a festa, que povoa de todas as notoriedades conhecidas e por conhecer. A noiva, ainda não a tinha escolhido. Sonhava com muitas, mas todas tinham a cara de Sofia...

Frustrada a expectativa de Palha de incluir Rubião no rol dos familiares, resta-lhe buscar outros caminhos. E eles terminam por vir de onde menos se esperava. Maria Benedita, através de D. Fernanda, esposa de um deputado e amiga de Sofia, consegue um lugar ao sol e termina por casar-se, exatamente, com o Carlos Maria. É esta nova madrinha que encaminha, de verdade, os seus pleitos e com absoluto sucesso. Sofia, apesar dos disfarces, sofre duramente no seu orgulho com a solução. Era boa, muito boa, para Maria Benedita, órfã e pobre. Mas, como aceitar que logo ela viesse a casar com o jovem que a deixara a ver navios, depois de despertar-lhe o interesse e algo mais?

Importa, entretanto, analisar alguns aspectos desse casamento. Carlos Maria é o protótipo do narcisista. Pensa e crê somente em si mesmo, como se fora um deus descido à terra.

Depressa ergueu a alma. Viu de memória a sala, os homens, as mulheres, os leques impacientes, os bigodes despeitados, e estirou-se todo num banho de inveja e admiração. De inveja alheia, note-se bem; êle carecia desse sentimento ruim. A inveja e a admiração dos outros é que lhe davam ainda agora uma delícia íntima. A princesa do baile entregara-se-lhe. Definia assim a superioridade de Sofia, pôsto lhe conhecesse um defeito capital — a educação. Achava que as maneiras polidas da môça vinham da imitação adulta, após o casamento, ou pouco antes, que ainda assim não subiam muito do meio em que vivia.

## CAPÍTULO LXXV

Outras mulheres vieram ali, — as que o preferiam aos demais homens no trato e na contemplação da pessoa. Se as requitava ou requestara tôdas? Não se sabe. Algumas, vá: é certo porém que se deleitava com tôdas

elas. Tais havia de provada honestidade que folgavam de o trazer ao pé de si, para gostar o contacto de um belo homem, sem a realidade nem o perigo da culpa, — como o espectador que se regala das paixões de Otelo, e sai do teatro com as mãos limpas da morte de Desdêmona.

Vinham todas rodear o leito de Carlos Maria, tecendo-lhe a mesma grinalda. Nem tôdas seriam môças em flor; mas a distinção supria a juvenilidade. Carlos Maria recebia-as como um deus antigo devia receber, quieto no mármore, as lindas devotas e suas oferendas. No burburinho geral distinguia as vozes de tôdas, — não tôdas a um tempo, — mas às três e às quatro. (ASSIS, 1962c: p. 706-707)

---

## CAPÍTULO LXXVI

Montava bem. Tôda a gente que passava, ou estava às portas, não se fartava de mirar a postura do môço, o garbo, a tranqüilidade régia com que se deixava ir, Carlos Maria, — e êste era o ponto em que cedia à multidão, — recolhia as admirações tôdas, por ínfimas que fôssem. Para adorá-lo, todos os homens faziam parte da humanidade. (ASSIS, 1962c: p. 707)

Aqui o narrador, claramente, se coloca numa perspectiva interior a Carlos Maria, vê com os olhos dele, sente como ele sente. É, só formalmente, um narrador exterior à história. Tudo é visto a partir de um centro único e indivisível: a mente de Carlos Maria. Por isso os leques podem ser impacientes e os bigodes despeitados. Qualidades subjetivas que se realizam transitivamente, ou seja, se realizam para alguém. E esse alguém, definitivamente, não é o narrador. De forma que essa personagem sente-se acima de todas as demais e o narrador assim narra seus sentimentos. Mas, na medida em que percebemos o seu narcisismo e o quanto de ridículo e cabotino há nisso, manifesta-se, nas dobras do discurso, a crítica à sua própria construção. Recurso de que Machado lança mão com bastante freqüência e com sucesso indiscutível. A par disso, pode-se perceber que é um narcisismo, ao demais comum, que se delicia não só com a admiração, mas com a inveja alheia; necessita dela para viver e sobreviver. É desta matéria-prima que se faz este tipo de aristocrata enfatuado.

Ao mesmo tempo, pela primeira vez no romance, alguém é colocado acima de Sofia na pirâmide social. Ele requesta-a e, ao mesmo tempo, reconhece-lhe a inferioridade. Falta a ela o refinamento genuíno dos verdadeiros aristocratas; se de alguma forma o conquistou, seguramente, é de segunda mão. Não tem o matiz das obras originais. Ele a perdoa e segue em frente, como um Brás Cubas da vida...

De resto a humanidade aí está, com o único fim de adorá-lo. Não há, nessa imagem, uma similaridade profunda com a cena em que Brás

Cubas filosofa a respeito da utilidade da vida de Dona Plácida?

É este mesmo narciso que iremos encontrar, na manhã do dia de seu casamento, cavalcando na Tijuca e dando asas aos seus pensamentos e imaginações. Deixemo-lo falar:

“A felicidade que eu lhe der será assim também interrompida?” reflexionou andando.

Cambaxirras voaram de um para outro lado da rua, e pousaram cantando a sua língua própria; foi uma reparação. Essa língua sem palavras era ininteligível, dizia uma porção de cousas claras e belas. Carlos Maria chegou a ver naquilo um símbolo de si mesmo. Quando a mulher, aturdida dos papagaios do mundo, viesse caindo de fastio, êle a faria erguer aos trilos da passarada divina, que trazia em si idéias de ouro, ditas por uma voz de ouro. Oh! como a tornaria feliz! Já a antevia ajoelhada, com os braços postos nos seus joelhos, a cabeça nas mãos e os olhos nêle, gratos, devotos, amorosos, tôda implorativa, tôda nada. [grifos do autor] (ASSIS, 1962c: p. 750)

E ouçamos a voz de Maria Benedita, no mesmo momento, em outro lugar:

Ora bem, aquêlo quadro, na mesma hora em que aparecia aos olhos da imaginação do noivo, reproduzia-se no espírito da noiva, tal qual. Maria Benedita, posta à janela, fitando as ondas que se quebravam ao longe e na praia, via-se a si mesma, ajoelhada aos pés do marido, quieta, contrita, como à mesa da comunhão para receber a hóstia da felicidade. E dizia consigo: “Oh! como êle me fará feliz!” Frase e pensamento eram outros, mas a atitude e a hora eram as mesmas. [grifos do autor] (ASSIS, 1962c: p. 750-751)

O diálogo está estabelecido e sua importância reside na imagem da mulher e do casamento que daí resultam. Um narcisista desse porte só poderia perceber o casamento como um dom que ele estaria fazendo à mulher; é dele a competência para atribuir felicidade ou infelicidade à companhia de vida. Ele fará dela um ser feliz ou infeliz. E ela? Ela será feita feliz por ele. As suas vozes são concordantes nisto. Nas duas imagens ela está de joelhos diante dele, variando apenas a adjetivação. Na perspectiva de Carlos Maria são os olhos que expressam a submissão: gratos, devotos, amorosos. Todas qualidades subjetivas, que só adquirem consistência no olhar que as vê. Já Maria Benedita se vê como quieta e contrita. Qualidades subjetivas que ela pode perceber no seu íntimo. Assim, se os dois empregam um mesmo tipo de adjetivação, utilizam-no em movimento contrário. Enquanto um vê de fora para dentro, o outro expressa de dentro para fora. Mas, ela vê-se contrita e lança mão, com evidente exagero, de uma comparação de mau gosto extremo. Relaciona a cena com o ato da comunhão, incorporando na hóstia, não o corpo e

sangue de Cristo, mas a própria felicidade conjugal. Carlos Maria, a sua vez, se delicia ao ver, com os olhos da imaginação, sua mulher ajoelhada a seus pés, tôda implorativa, tôda nada.

Aqui completa-se o círculo. Rubião, Sofia, Carlos Maria, todos giram, de alguma forma, em torno de nada. Rubião coroa-se de nada e ascende ao trono de nada; ela promete nada e convida para nada; Carlos Maria casa-se com nada. Tal redundância nada tem de ocasional. É a forma com que esta narrativa dá conta de uma vacuidade essencial. Ela se configura numa descarnada representação da vida em sociedade de personagens que se movimentam na parte alta da pirâmide, sem estar, todavia, no seu vértice. Suas vidas é que são vazias de um sentido social e histórico qualquer; suas existências se estiolam numa luta sem sentido e sem dimensão; seus conflitos giram em torno de quinquilharias e mesmices vazias. Na narrativa tudo retorna ao vazio, ao mesmo, ao nada.

A própria vida de Rubião começa num nada para dirigir-se a outro, no seu final. Entre as duas pontas, uma existência de vaidades e luxos na Corte, de infidelidades e ambições mesquinhas, de casamentos e sociedades comerciais, de glórias e desditas imaginárias. Todo o movimento em torno a Rubião, em sua curta estada na Corte, era o movimento provocado pela força de gravidade do seu capital. À medida que o capital diminui, diminui sua capacidade de atração; cada vez são menos os astros que lhe orbitam em derredor. Para, enfim, desaparecerem todos, como num grande eclipse universal. A pessoa do Rubião nunca contou para nada — outra vacuidade concomitante e adicional.

Além de Cristiano Palha e Sofia, um conjunto heteróclito de personagens secundárias aproximam-se, não de Pedro Rubião de Alvarenga, ex-mestre de meninos e ex-enfermeiro de um filósofo louco, mas do capitalista ingênuo e despreparado, da vítima fácil da cobiça alheia. De um lado, Camacho, político frustrado, toma-lhe vultosas quantias para manter um pasquim, cujo nome — A Atalaia — já explicita seu caráter “udenista”, que lhe serve de instrumento para todas as composições e maquinações destinadas a reconduzi-lo aos caminhos do poder. Prometia a Rubião o que não conseguia para si mesmo, uma cadeira na Câmara dos Deputados. Outros amigos de vária estirpe e calado moral agregavam-se à sua mesa como comensais permanentes. Comiam-lhe, literalmente dessa vez, a fortuna pelas bordas. Espertalhões havia que lhe propunham negócios miraculosos, prometendo lucros e aliviando-lhe o capital. Todos juntos desfrutavam da fortuna alheia, gerida por uma alma generosa, esta sim, incompatível com as regras do jogo capitalista. Faltava a Rubião o espírito da usura e da poupança, molas mestras da reprodução ampliada do capital. Sem dedicar-se à exploração de ninguém, ao contrário, ajudando



a todos, ele constituía, com o seu comportamento, a antítese do sistema econômico vigente. E o seu destino, como o de todo corpo estranho, é o de ser expellido, mais cedo ou mais tarde. Mas não tão cedo que impeça que o seu capital passe para mãos mais competentes e mais integradas à lógica econômica vigente.

Tanto é assim que Palha, uma vez frustradas as investidas matrimoniais contra o sócio, só espera livrar-se do fardo da prima Maria Benedita, para liquidar também a fatura de Rubião. E o seu descaramento é tal que, no mesmo dia e na mesma hora em que voltam do navio, onde foram deixar os dois recém-casados em viagem para a Europa, chama-o às falas.

Dizendo isto, tirou um cigarro, abriu-o, desfiou o fumo com os dedos, enrolou a palha outra vez, e riscou um fósforo, mas o vento apagou o fósforo. Então pediu ao Rubião que lhe fizesse o favor de segurar o chapéu, para acender outro. Rubião obedeceu impaciente. Bem pode ser que o sócio, esticando a espera, quisesse justamente fazer-lhe crer que se tratava de um terremoto; a realidade viria a ser um benefício. Puxadas duas fumaças:

— Estou com meu plano de liquidar o negócio; convidaram-me aí para uma casa bancária, lugar de diretor, e creio que aceito.

Rubião respirou.

— Pois sim; liquidar já?

— Não, lá para o fim do ano que vem.

— E é preciso liquidar?

— Cá para mim, é. Se a história do banco não fôsse segura, não me animaria a perder o certo pelo duvidoso; mas é seguríssima.

— Então no fim do ano que vem soltamos os laços que nos prendem...

Palha tossiu.

— Não, antes, no fim dêste ano.

Rubião não entendeu; mas o sócio explicou-lhe que era útil desligarem já a sociedade, a fim de que êle sôzinho liquidasse a casa. O banco podia organizar-se mais cedo ou mais tarde; e para que sujeitar o outro às exigências da ocasião? Demais, o Dr. Camacho afirmava que, em breve, Rubião estaria na Câmara, e que a queda do ministério era certa.

— Seja o que fôr, concluiu; é sempre melhor desligarmos a sociedade com tempo. Você não vive do comércio; entrou com o capital necessário ao negócio, — como podia dá-lo a outro ou guardá-lo.

— Pois sim, não tenho dúvida, concordou Rubião.

E depois de alguns instantes:

— Mas diga-me uma cousa, essa proposta traz algum motivo oculto? é rompimento de pessoas, de amizade... Seja franco, diga tudo...

— Que caraminhola é essa? redarguiu o Palha. Separação de amizade, de pessoas...Mas você está tonto. Isto é do balanço do mar. Pois eu, que tenho trabalhado tanto por você, eu que o faço amigo dos meus amigos, que o trato como um parente, como um irmão, havia de brigar à

toa? Aquê mesmo casamento de Maria Benedita com o Carlos Maria devia ser com você, bem sabe, se não fôsse a sua recusa. A gente pode romper um laço, sem romper os outros. O contrário seria despropósito. Então todos os amigos de sociedade ou de família são sócios de comércio? E os que não forem comerciantes?

Rubião achou excelente a razão, e quis abraçar o Palha. ste apertou-lhe a mão satisfetíssimo; ia ver-se livre de um sócio, cuja prodigalidade crescente podia trazer-lhe algum perigo. A casa estava sólida; era fácil entregar ao Rubião a parte que lhe pertencesse, menos as dívidas pessoais e anteriores. Restavam ainda algumas daquelas que o Palha confessou à mulher, na noite de Santa Teresa, cap.L. Pouco tinha pago; geralmente era o Rubião que abanava as orelhas ao assunto. Um dia, o Palha, querendo dar-lhe à força algum dinheiro, repetiu o velho provérbio: “Paga o que deves, vê o que te fica”. Mas o Rubião, gracejando:

— Pois não pagues, e vê se te não fica ainda mais.

— É boa! redarguiu o Palha rindo e guardando o dinheiro no bolso.  
(ASSIS, 1962c: p. 752-753)

A manobra tem lá suas complicações e o Palha se sai muito bem no seu desempenho. Ele cerca, com todos os cuidados, o seu discurso cheio de ambigüidades. Ele oscila entre liquidar e separar de modo a ver-se livre de Rubião, sem criar arestas pessoais. Ele traz à cena uma possibilidade a médio prazo e exige uma separação de sociedade a curtíssimo, como se fizesse um bem ao outro. Acena-lhe com a cadeira no Parlamento, que ele sabe ser absolutamente inviável. Corta os laços, antes que a casa, além de sólida, torne-se lucrativa. Este é o xis da questão, ao lado da dilapidação da fortuna pessoal de Rubião que traria, seguramente, riscos para o empreendimento. Devolve-lhe o que era seu, mas não todo. Pois Rubião não aceita, por ora, o pagamento das dívidas pendentes. Nunca mais terá oportunidade de vê-las quitadas. Nesse movimento, o Palha está simplesmente sonhando ao pobre capitalista despreparado toda a valorização do capital no empreendimento. Paga-lhe a sua parte e está tudo liquidado. Rubião, mais uma vez, demonstra sua total incapacidade para a gerência de negócios, nos padrões capitalistas de então. Além de tudo, a verdade era outra:

Não havia banco, nem lugar de diretor, nem liquidação; mas como justificaria o Palha a proposta de separação, dizendo a pura verdade? daí a invenção, tanto mais pronta, quanto o Palha tinha amor aos bancos, e morria por um. A carreira daquele homem era cada vez mais próspera e vistosa. O negócio corria-lhe largo; um dos motivos da separação era justamente não ter que dividir com outro os lucros futuros. Palha, além do mais, possuía ações de toda a parte, apólices de ouro do empréstimo Itaboraí, e fizera uns dous fornecimentos para a guerra, de sociedade com um poderoso, nos quais ganhou muito. Já trazia apalavrado um arquiteto para lhe construir um palacete. Vagamente pensava em baronia. (ASSIS, 1962c: p. 754)

A gangorra tem a sua lógica. Sobe um, enquanto desce o outro. A ascensão do Palha é exatamente proporcional à queda livre de Rubião. Este, explorado por tudo e por todos, dilapida a sua fortuna, sem repor os capitais dispersados, numa espécie de justiça fiscal redistributiva de caráter pessoal. Todos os falsos amigos dela se beneficiam e são todos cúmplices conscientes desse processo de espoliação. Uma metáfora convincente desse processo se dá quando, Rubião ausente, seus comensais passam da sala de jantar ao escritório e começam a servir-se de seus charutos importados, sem qualquer cerimônia. Já o fato de que ele tivesse autorizado os serviçais a servirem os “habitués”, mesmo na sua ausência, já cria um quadro conflitivo com o sistema. Há consumo suntuário, sem a presença do proprietário dos haveres. Um capital que se dilapida por si mesmo, sem controle de algum tipo, é uma contradição absoluta com o espírito do capitalismo. Rubião comparece a esta narrativa para encarnar a antítese do Palha. Este quando gasta, gasta para promover-se socialmente; gasta quando ainda não tem, para conseguir ganhar capital para outros vôos. Sua dilapidação é resultante de um cálculo, minuciosamente programado e executado. Rubião, ao contrário, gasta sem cálculo algum que não seja escalar o coração de Sofia. Abre todas as burras e não fecha nenhuma. Num prazo de quatro anos consegue acabar com um capital respeitável, constituído por imóveis, apólices, ações, dinheiro em espécie, escravos e tudo o mais. Ele pratica um uso do capital divergente ao do sistema. Este determina a reinversão como caminho para a multiplicação e o consumo apenas dos excedentes, numa lógica tão cerrada, quanto implacável. Rubião simplesmente esqueceu ou simplesmente nunca soube que o capital tem lá as suas leis. Sua relação com a riqueza tem traços míticos: uma vez obtida, por meios mágicos, é inesgotável. Como nas melhores histórias dos contos de fada.

Abre-se aí espaço para uma reflexão de caráter mais geral. Nesses mesmos contos de fada, pode-se sempre observar algumas constantes, no comportamento econômico das suas personagens. Em primeiro lugar, a riqueza é sempre obtida por meios mágicos. A personagem sai, por exemplo, em busca do mundo e, à beira de um rio, encontra uma velhinha necessitada e lhe dá a última de suas parcas moedas. Não era uma velhinha, era uma fada. Ela retribui a bondade entregando-lhe os meios mágicos que serão indispensáveis, mais à frente, para o sucesso e a fortuna dele recorrente. É a posse da força mágica — misteriosa e inexplicada — que abre ao herói a possibilidade de alcançar a riqueza.

Em segundo lugar, a conquista da riqueza nunca se dá no espaço histórico e social de que é originário o herói. Ele primeiro vai ao mundo, a lugares desconhecidos, lança-se à plena aventura. É em outro lugar, em

outra sociedade e em outra história que ele consegue amearhar a riqueza, com que retorna ou não às suas origens.

Terceiro, a riqueza não é uma quantidade de bens. É um estado permanente: uma vez conquistada, está conquistada e pronto. Uns são ricos, outros não. Desde sempre.

Esta é a construção do mito por excelência. Sua função ideológica é clara: se a riqueza só se obtém por meios mágicos, é porque não é possível tornar-se rico pelo trabalho. Os que trabalham são pobres; os ricos não trabalham. Ninguém está pobre ou está rico. Tal compreensão já introduziria a história onde ela ainda não tem lugar. Nesse universo imaginário, as pessoas são ricas ou são pobres. Trata-se de um estado permanente e irreversível, pelos meios normais vinculados ao trabalho. É um mundo onde a acumulação de capital ainda não é visível pela cultura. Como, dentre os pobres, só os heróis podem ter acesso à riqueza, conclui-se que ela só é atribuída a pessoas excepcionais. Assim, em um único movimento, explica-se o inexplicável e justifica-se o hediondo. O inexplicável da diferença de fortunas num mundo de iguais. O hediondo de justificar-se a riqueza como um dom dos naturalmente superiores. Tais mitos congelam, em sua construção rígida, o movimento do mundo. Constroem um universo atemporal e estático, onde o bem sempre supera o mal e onde os merecedores serão sempre recompensados. E a maioria? Bom, a maioria construa outros mitos, se disso for capaz...

Tais narrativas não são, como muita gente boa pensa, uma forma de expressão exclusiva de sociedades agrárias e pré-capitalistas. Elas se movem, com extrema habilidade, em todas as sociedades onde haja necessidade de justificar as diferenças de sorte, como parte do processo da natureza. Como se sabe que o acesso à consciência histórica tem como pré-condição um domínio razoável dos códigos culturais, em todas as sociedades em que os bolsões de pobreza sejam consideráveis, tais narrativas míticas terão sempre o seu lugar. Elas estarão sempre a postos para, pelo menos, consolar os desvalidos, atribuindo a eles próprios a culpa de suas desgraças, num cinismo atuante que nos conduz, de pronto, às técnicas narrativas de Machado de Assis.

E o nosso Quincas Borba cai como uma luva nas redes de uma tal reflexão. O pobre Rubião, de alguma forma, ascende à fortuna inesperada já na meia-idade, recebendo uma herança que não suspeitava. Na sua simplicidade, esperava uma deixa, alguns contos de réis, uma quase esmola, como sempre. Não estava preparado para a fortuna, não tinha a cultura necessária para desfrutá-la, não pertencia ao universo da Corte. Vindo para cá, de sua Barbacena provinciana, deixa-se enredar pelos olhos

de Sofia e pela lábia do marido. Assume, com visível desconforto e total deslumbramento, sua nova posição na vida. Mas assume-a miticamente:

Rubião fitava a enseada, — eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chameiro, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra cousa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Tunes, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas, até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade. (ASSIS, 1962c: p. 641)

A sensação de propriedade, que tudo engloba, vai muito além do que é apropriável pelo capital e, de uma maneira de ter, transforma-se numa maneira de ser. Não é o capitalista loteando o mundo para vendê-lo; é o sonhador apropriando-se do mundo para senti-lo. Vê-se que o delírio imperial em que termina sua vida tinha raízes bem mais profundas. Houve quem lesse — e já não me recordo quem! — essa passagem sob o signo da reificação, numa perspectiva marxista. Seria viável, numa latitude em que a noção de propriedade estivesse conscientizada historicamente. E não parece ser o nosso caso, mormente na personagem Rubião que, em nenhum momento, é capaz de historicizar alguma coisa que não seja em termos de antes e depois. Não é ele o capitalista obcecado por dinheiro e que tudo transforma em propriedade e capital. Não, Rubião, ao englobar o mundo em sua sensação de propriedade, fá-lo para sentir-se feliz e possuidor. A posse da riqueza não o transforma em outra pessoa, continuará sendo o bom homem de sempre, agora instalado num padrão de vida e em regras de convivência de que antes nunca suspeitara. Ele não chega nunca a ser um capitalista, no sentido de que vive para administrar o capital, reproduzi-lo e ampliá-lo. Sua competência não chega até aí. Na mocidade, metera-se em uma ou duas empreitadas e não conseguira resultados. Ele não domina a cultura dos números, de que Palha e Escobar são mestres incontestáveis. Atrapalha-se com juros e lucros, cálculo financeiro e humano. Seu universo é o das vagas humanidades: a política o encanta. Gosta de gente, não de negócios.

Isto o faz encarar a sua ascensão ao mundo da riqueza, como um movimento definitivo e natural. Uma vez rico, não há mais o que cuidar, senão de gastar generosamente o que havia recebido das mãos de um filósofo rico que morreu na mais

completa miséria. Filósofo rico, a sua vez, por herança de um tio capitalista. Constituem os dois uma espécie de gente que não sabe lidar com o dinheiro, até porque não o ama suficientemente. Que diferença fazem com os usurários tenebrosos dos romances de Balzac, enfermos pela febre do ouro! São pacatos e meio pacholas, desarrumados no sistema, desajeitados nas regras do interesse, órfãos de outra humanidade.

Rubião aqui comparece para, de um lado, ratificar a tese burguesa de que os pobres não sabem o que fazer com o dinheiro. Quando o pilham, gastam-no todo sem saber fazê-lo render e multiplicar-se. Ele chega à riqueza, imaginando que ela é uma qualidade natural que, uma vez atribuída, nunca mais se despega da pele de quem foi bafejado. Assume o seu papel, sem saber que não lhe deram o texto completo de seu drama, e põe-se a viver como rico, generosamente. Vive com eles, tem as mesmas aspirações que eles, mas não é como eles. Se sonha com a política, não sonha com a titularidade, aspiração maior que pode alimentar um rico brasileiro. Quando voa, voa mais alto e quer ser direto imperador da França, mas não pelos caminhos do capital. Chega lá pela identificação esquizofrênica, pelas vias do imaginário despedado de qualquer solo minimamente real. Seu sonho não tem cálculo; seu imaginário não rende tributos ao ritmo da acumulação primitiva. E este é todo o seu drama.

Pois, assim como chega à riqueza, é dela despedido sem qualquer cerimônia. Abandonado por todos — menos pelo cão —, rejeitado por quem se fizera às suas custas, evitado por quem lhe comera da mesa farta e generosa, ele vai morrer na sua Barbacena, na casa de uma sua comadre. Morre na miséria — miséria econômica e miséria humana. Porque, na Corte fora despojado de tudo, inclusive de sua humanidade. Ele se torna, assim, um paradigma da crueldade das regras sociais, ao ser triturado por engrenagens que não chegou nunca a dominar. Ele é talvez uma das únicas personagens de Machado de Assis que nos desperta a piedade e a solidariedade. Não tem a arrogância fátua de um Brás Cubas; nem o cinismo reprimido de um Bentinho. É um simples. Como muitos de nós, na nossa incurável vontade de ajudar aos demais.

E Machado de Assis, contando a história de sua destruição, com as indistintas cores tragicômicas que assume, não estaria querendo dar um recado muito claro, principalmente quando pauta a vida das personagens que lhe fizeram o entorno pela voluptuosa vacuidade do nada?

# *Coda e finale*

Há dois tipos distintos de conclusões a que se pode chegar, depois do percurso até aqui desenvolvido. Umas dizem respeito às formas de construção do próprio discurso; outras, aos objetos por ele constituídos. Se ferem claves diferentes, não podem ser examinadas de forma independente, pois umas são funções das outras. Um determinado objeto não poderia ter sido construído por um discurso se não se lançasse mão de determinada forma. A oposição forma/conteúdo não tem aqui senão um valor extremamente relativo. Será sempre indispensável entender o discurso como uma relação dialética entre uma forma discursiva e um objeto por ela constituído. Sem isso, todo o esforço até aqui despendido perderia muito de sua fecundidade analítica.

No primeiro grupo, devo deter-me, como questão fundamental, nos processos de enunciação. Como se sabe, a enunciação engloba todas as relações que se estabelecem, num discurso concreto, entre o enunciador, o enunciado e o enunciatário.

É a posição do enunciador que atribui a uma narrativa uma data, ao fincá-la em determinado solo histórico e social. Um discurso é sempre produzido por alguém que está em um determinado ponto do tempo e em uma específica situação espacial. O quem, o quando e o onde se produz um determinado discurso atribuem-lhe possibilidades muito concretas de significação; cada discurso traz em si as marcas da história de sua produção e os registros de sua origem social. É lendo tais indícios, perseguindo tais traços, descobrindo tais pegadas que o analista poderá



reconstruir o discurso na sua situação original, em que ele fazia parte de um processo concreto, entre pessoas reais. A palavra, isolada dos agentes de sua enunciação, é somente um resultado da invenção da escrita e do desenvolvimento dos meios técnicos de sua reprodução. Em tais condições, ela passou a viajar desacompanhada pelo tempo afora e a frequentar espaços que seus produtores jamais conheceram e sequer imaginaram.

O longo processo histórico que se desenvolveu desde a invenção da escrita, acelerado enormemente pela possibilidade de sua reprodução massiva, gerou em nossa cultura — ocidental, judaica e cristã — o fenômeno do fetiche do texto. A partir daí ele passou a ser encarado como um ente dotado de uma realidade própria e capaz de, sozinho, expressar as vivências, emoções e preocupações que foram, originariamente, de alguém encravado numa história, identificado com uma cultura e organizado em uma sociedade. Todas concretas.

É papel do analista, se historiador, recompor a totalidade da fala, inserindo o texto no seu circuito humano de produção. Buscando, nele mesmo, as marcas que lhe deixaram as emoções, as crenças, os medos, as convicções, as arrogâncias de pensamento que tingem de humanidade os produtos tecnológicos, tenham eles a perfeição final de acabamento que tiverem.

A posição do enunciatário, por outro lado, determina a distância que se estabelece entre a historicidade da produção e aquela do consumo. Cada ato de leitura tem a sua própria data e a sua própria dimensão social. O leitor é função de um tempo histórico e de uma cultura; seu gesto de produção de sentido carrega consigo toda a sua historicidade. A leitura termina por ser um encontro de histórias diferentes, que mutuamente se interpenetram, se fecundam e se enriquecem, numa complexa cadeia de significações. Cada leitura é, assim, única e irrepetível, pois testemunha um momento da história de um leitor e, portanto, da história das leituras.

Cada leitor desenvolverá, saiba-o ou não, todo um trabalho de reconstituição histórica. Ele, ao simplesmente ler, estará recompondo, a partir de fragmentos, uma realidade distinta da sua. E tal realidade é sempre datada, tem sua origem numa cultura, num segmento social e num tempo subjetivo determinados. Buscar entender esse outro que o texto expressa é o objetivo de toda leitura. Objetivo e limitação. Pois cada ato que produz significação, por ser ele também enraizado numa história, trará, nos seus resultados, as marcas de suas limitações. Tentar reconstituir tais parâmetros de leitura é tarefa também do analista historiador.

O enunciado traz, em si, as marcas do seu processo de produção. Cada articulação que o constrói é testemunha eloquente de um processo

de escolhas; em cada bifurcação narrativa, poderia ter havido a opção por outro caminho e as coisas seriam completamente diferentes. No tecido textual, em cada ponto de sua costura, encontramos as marcas aí deixadas pelo processo de sua produção. O conjunto de escolhas, que se traduziu numa política de narração, revela-se em cada detalhe. A história está aí inscrita; a história de sua produção e do meio em que ela se processou.

Todos estes elementos, cruzando-se de forma dinâmica, oferecem um cenário complexo para a tarefa de análise e uma riqueza capaz de alimentar a mais ávida das imaginações.

\*

Um autor de ficção depara-se, conscientemente ou não, com um amplo conjunto de opções, no momento em que se dispõe a escrever sua narrativa. Deve escolher o onde e o quando situar o seu narrador, já que não pode fazê-lo em relação a si mesmo; deve decidir se ele participa ou não do universo imaginário; tem que criar suas personagens e o tipo de relações que se hão de estabelecer entre elas; construir-lhes um destino compatível com as relações sociais em que estarão imersos; selecionar os segmentos temporais mais significativos, para, depois, encadeá-los segundo uma ordem qualquer, etc.

Mas ele escolhe, também, o tipo de leitor que pretende construir, até pela eleição de uma língua e, dentro dela, de um seu uso social. A temática adotada define um tipo de interesse-leitor. A forma de narrar dirige-se a um público específico, afastando, possivelmente, outros e daí por diante.

Tudo converge, então, para um amplo leque de possibilidades e escolhas, bem de acordo com os dois princípios fundamentais do discurso: o princípio da seleção e o princípio da combinação. Nele, tudo resulta das escolhas feitas, seja ao selecionar elementos, seja ao combiná-los, dentro dos parâmetros oferecidos por uma determinada conjuntura teórica e cultural.

O conjunto coerente de escolhas operadas por um narrador constitui a sua política da narração. Ela resulta da totalidade das opções instrumentais operadas e terá conseqüências definitivas na configuração final do imaginário que a narrativa se encarregará de expressar.

Meu objetivo, nestas conclusões, é tentar sistematizar, um pouco mais, as políticas de narração adotadas por José de Alencar e por Machado de Assis, bem como os universos imaginários que delas resultaram.

Nossos autores procuraram experimentar todas as variantes

possíveis dos processos de enunciação de que dispunham na sua conjuntura cultural. E estas escolhas, em qualquer conjuntura, são sempre, contraditoriamente, bastante reduzidas. Pois, no fundo, resumem-se a uma topologia e a uma cronologia do enunciador. Pode-se, em termos espaciais, escolher colocá-lo dentro ou fora do universo imaginário configurado. Como se haverá de decidir, igualmente, a que distância temporal ele deverá ficar relativamente aos fatos que se hão de desenrolar nesse mundo. Porém, cada uma dessas opções, uma vez assumidas, carregará consigo um número expressivo de desdobramentos e de novas possibilidades de escolha. É, ao tentar mapear tais processos, que poderei desenhar, mais no detalhe, aquilo que denomino política da narração.

Para quem escreve ficção, o primeiro passo a ser dado é resolver se coloca seus narradores dentro ou fora do universo narrado. Este passo limita e determina os demais, que se lhe seguem. Vejamos como ele foi desenvolvido pelos nossos autores.

Nos romances analisados, José de Alencar e Machado de Assis empregam, duas vezes cada um, narradores exteriores aos mundos ficcionais e, duas vezes, fazem de personagens que os habitam os seus porta-vozes. Senhora, Iracema, Helena e Quincas Borba são narrados por alguém que não comparte, com suas criaturas, as mesmas coordenadas espaço-temporais ; já Lucíola, Diva, Memórias póstumas de Brás Cubas e Dom Casmurro são criados por alguém que se movimenta no mesmo espaço e na mesma história habitados pelas demais personagens.

A posição ocupada pelo narrador desenha o universo de possibilidades dentro de que ele irá operar. Um narrador externo ao mundo narrado tem, frente a ele, uma posição de senhor absoluto, uma posição de deus. Ele tudo vê e tudo sabe. Conta, se quiser, com a onisciência e com a onipresença. Suas personagens são, para ele, absolutamente transparentes e pode acompanhá-las tanto nas suas elucubrações mentais, quanto em seus deslocamentos espaciais. Não há para ele segredos, nem opacidades. Ele tudo pode. Claro está, também, que um narrador em tal posição pode renunciar a vários de seus poderes. Um dos traços que caracteriza a narrativa é, exatamente, a combinação dos usos de tais possibilidades.

Já um narrador que coabita com suas personagens um mundo imaginário está, necessariamente, limitado por esta posição. Como não pode ser um deus, tem que ser um igual. Ele só pode saber das outras personagens aquilo que é observável exteriormente. Não tem como perceber-lhes os pensamentos e sentimentos, que não sejam os expressos e exteriorizados por quaisquer meios. Ele só pode acompanhar, em seu campo de visão, as personagens que com ele compartilham o mesmo es-

paço cênico, já que não tem os poderes da onipresença. Para deslocar-se, depende de testemunhos de outras personagens que tenham estado nos espaços de que ele estava ausente.

Em Alencar, os narradores de *Iracema* e de *Senhora* postam-se fora do mundo imaginário que deverão administrar. Os de *Lucíola* e *Diva*, ao contrário, adentram-se nos meandros do universo das suas próprias personagens. Isto traz conseqüências para o desenho do imaginário desses romances. Os narradores dos dois primeiros abrangem, com seus olhares, todo o universo que criam; Paulo e Augusto, narradores dos outros dois, só podem ver e saber aquilo que os olhos e os ouvidos das personagens que eles vivem são capazes de ver e de ouvir. Estes têm um nome, os dois primeiros não.

Este fato tem importância, na medida em que, quando o narrador não tem um nome e não se movimenta dentro do mundo imaginário que narra, ele se torna apenas uma voz desarraigada de um corpo visível. Assume, na sua plenitude, o fetiche de que se falava acima. E como não podemos vê-lo, nem saber-lhe o nome, o sexo, a idade, ele se torna invisível e, de alguma forma, inapreensível. Ora, o puro verbo é a própria imagem que o cristianismo emprega para o criador primeiro. Em tudo e por tudo, tal narrador assume sua porção divina e, com isso, esta sua voz adquire uma autoridade que nasce da analogia formal e da tradição cultural em que se processa. É a voz. Ela conta o mundo e as suas verdades e, como não a vinculamos a um corpo material, que é histórico, perdemos de vista a relatividade de sua potência e tendemos a vê-la como a expressão pura e simples da verdade. Sua simples presença possibilita à narrativa por ela construída assumir um caráter de verdade atemporal.

Ao contrário, quando o narrador tem um nome e pode ser identificado, a voz que narra é a dele. Havemos de escutá-la, vinculando-a à situação social, cultural e histórica de uma personagem visível, palpável, localizada e materializada, com uma cara e um sexo, rica ou pobre, feliz ou infeliz. Tudo o que disser, para nós leitores, será relacionado à sua situação. Sua voz terá potência apenas relativa, longe da verdade absoluta de uma voz fora do tempo e do convívio dos homens.

O mundo de *Iracema*, por exemplo, só pode ter a forma que tem, porque seu narrador dele está ausente. Como poderia alguém que com ela compartilhasse a mesma cultura, saber das relações desse mundo com o dos brancos, com os valores dos colonizadores, com a visão cristã de Martim? Ou, no caso oposto, como poderia um português adivinhar os sentimentos dos indígenas, sem conhecer-lhes a cultura? Como poderia um narrador, que com ele convivesse, saber o que pensa Martim,

quando recebe, na face, a flechada fatal, não para a sua vida, mas para o seu destino? Como poderia desvendar os sentimentos de Iracema, sem que ela os dissesse? Como suspeitar do ódio de Irapuã, sem que ele fosse manifestado em alto e bom tom?

A forma quase épica do livro exige, aliás, tal distanciamento. Iracema tenta fundar nossa nacionalidade e, assim, calcado nas epopéias clássicas, busca uma mitologia à qual referir-se, para sobre ela colocar os marcos de uma identidade nacional. E só um passado longínquo e fechado como o do mundo épico pode permiti-lo. Ocorre que tal mitologia não existia, definida e cristalizada na cultura oral e popular; ela foi inventada por Alencar. Ele age como se ela existisse e opera como um épico o faria. Daí o tom solene e distanciado com que o livro se constrói e os resultados que soube colher junto ao seu público. É a forma épica possível, num povo recente e sem tradições.

Em Senhora, ao contrário, o narrador, ainda que fora do mundo narrado, não busca a distância histórica. Ele se permite assistir, como um observador quase contemporâneo, ao desenvolvimento das ações. Mas reserva-se a possibilidade de tudo saber e em tudo imiscuir-se. Não há, para ele, limitações de visão e nada lhe escapa. Pode assim referir o drama das personagens apresentando-nos os sentimentos contraditórios de cada uma delas.

Em Lucíola e em Diva, temos narrativas auto-biográficas, em que os narradores, ao contar a história de suas vidas, contam na verdade a biografia das mulheres que amaram. Não só compartilham o mesmo espaço histórico e social com as demais personagens, como têm um profundo envolvimento afetivo com as protagonistas. Não dispõem de qualquer distanciamento que os diferencie qualitativamente das outras criaturas a que os seus discursos dão vida. Falam, de alguma forma, de si mesmos. Não escolheram a posição divinatória, mas a de companheiros de jornada.

Em Memórias póstumas de Brás Cubas e em Dom Casmurro, a mesma forma de narrativa é a eleita. O título do primeiro aponta para esta problemática, com a diferença de que o narrador é, efetivamente, o protagonista de todos os acontecimentos. Já em Dom Casmurro, Bentinho, ao escrever as suas memórias, divide o espaço cênico com Capitu e não se limita a falar de si mesmo, ainda que fale bastante de sua própria biografia.

Em Helena e Quincas Borba, temos narradores que preferem não se envolver com as personagens e delas se distanciam, ficando em outro mundo a observar o que se passa naquele em que habitam suas criaturas. Tal cuidado revela-se, inclusive, na distância temporal que interpõem entre eles e a história narrada. Em Helena, o narrador começa o seu relato 15

anos depois da morte da protagonista e em Quincas Borba tal distância ascende a 20 anos. É um deliberado movimento de afastamento da contemporaneidade, para dar espaço à matéria de memória.

Entretanto, esteja onde estiver o narrador, sempre haverá uma distância constitutiva entre o momento em que ele se entrega ao trabalho de narrar e as ações por ele narradas. Não há discurso narrativo que seja contemporâneo ao objeto constituído. É necessária uma distância, por mínima que seja, entre o acontecer e o narrar. Há uma impossibilidade lógica a impedir a contemporaneidade absoluta destas duas ações. Só se pode narrar algo que já aconteceu, real ou imaginariamente. E a calibragem dessa distância é um dos recursos mais férteis de que dispõem os escritores para configurar seus mundos imaginários.

Um narrador colocado fora do universo narrado não tem, praticamente, limites no seu afastamento em relação à matéria narrada. Este é, por exemplo, o caso de *Iracema*. Um narrador situado no século XIX cria um mundo imaginário no século XVI, sem problemas de monta. Não lhe pode ser exigida nenhuma contemporaneidade aos fatos para poder relatá-los. Os romances históricos são também exemplos deste tipo de possibilidade. Já em *Senhora*, o narrador situa-se a pequena distância dos fatos que narra. A sua proximidade relativamente à estória que conta dota o seu discurso de características totalmente diferentes, quando comparado com *Iracema*. Este tem um tom quase épico e trata a sua matéria com uma solenidade que falta ao outro, em que um tom de familiaridade com a história narrada marca o seu traço como discurso.

Há, em Machado de Assis, uma tendência a colocar seus narradores, quer internos, quer externos, a uma distância considerável dos fatos constituídos pelo discurso. Não assim, em Alencar, que prefere, em geral, dar aos seus uma presença quase contemporânea aos fatos narrados. Curioso é que a crítica insiste em atribuir a Alencar uma filiação ao Romantismo, quando esta sua característica discursiva é muito marcante na construção de romances realistas. E essa mesma crítica gosta de ver em Machado um realista, quando, em verdade, a sua opção pelo distanciamento temporal do narrador definitivamente o afasta de qualquer postura vinculada a essa escola.

A escolha de Alencar revela uma preocupação em falar de coisas que lhe eram contemporâneas, de forma a criar uma verossimilhança realista. Ele quer porque quer que tomemos as suas estórias como efetivamente acontecidas. Isto faz parte de seu projeto político. E para isso ele assume um didatismo muito claro, no sentido de que suas histórias sejam exemplares. Suas personagens serão punidas ou premiadas, conforme a

música que dancem. Para melhor funcionamento de sua máquina ficcional, a proximidade do narrador dá aos fatos um tratamento perto do jornalístico, criando uma credibilidade bastante plástica para eles.

Machado, ao contrário, demonstra a preocupação permanente em trabalhar com a matéria de memória. Para ele, a ficção encontra sua matéria-prima nos fatos já trabalhados pelo tempo, de forma a apresentarem-se desbastados de uma contemporaneidade que lhes poderia dar um tom jornalístico. E, para realçar tal escolha, sua linguagem é cuidadosamente trabalhada de forma a afastá-la definitivamente do emprego cotidiano. Sem ser pedante, ela demonstra um grau de organização elaboradíssimo. Isto dá aos seus textos uma individualidade estilística única e, ao mesmo tempo, passa insistentemente ao leitor a idéia de que se trata de um texto literário e não um decalque da realidade.

Neste sentido, na sua política de narração, fica muito clara a opção de tratar o leitor como leitor. A cada momento dirige-se a ele, para dizer-lhe alguma coisa. Mas, principalmente, para lembrá-lo de sua condição de leitor e de não-habitante do mundo imaginário. Com isso, não permite um processo de identificação tão comum quanto alienante. Se o leitor se identifica com as personagens e situações do mundo narrado, ele se transfere de sua órbita de realidade para outra que lhe é estranha e que pode apresentar-se como melhor. Nem é outro o processo de que lançam mão as telenovelas nossas contemporâneas, para oferecer um mundo de fantasia a baixo custo. Nesse sentido Machado antecipa-se a Bertolt Brecht, no seu justamente famoso distanciamento crítico. Pois ele tem a preocupação de não permitir ao seu leitor, em nenhum momento, a ilusão de transferência. Ele está fora do mundo imaginário e fora dele ficará, até para poder exercer a sua atividade crítica. É bastante evidente que Machado tinha consciência de tal procedimento ideológico, principalmente quando se sabe que é característico da tradição inglesa, onde nosso mestre bebeu fartamente. Não só tinha consciência do recurso, como o aguçou ao extremo, muito provavelmente para melhor exercer a sua ácida ironia.

Exemplo disto é que nas Memórias póstumas, apesar de o narrador ser o próprio Brás Cubas e de ele apresentar o mundo em sua perspectiva pessoal, nós leitores não ficamos necessariamente cativos de seu ponto de vista. Ao contrário, terminamos dele discordando. E isto só é possível porque permanecemos, ao longo do processo de leitura, conscientes de que somos leitores e não companheiros de jornada do enfatuido herdeiro aristocrata.

Este processo está bastante presente no conjunto da ficção machadiana, e em especial, a partir das Memórias póstumas. Já, em Alencar,

a preocupação com a contemporaneidade aos fatos narrados faz com que ele nos eleja para cúmplices do processo de narração. Mas cúmplices concordantes. Ele não nos deixa espaço para a discordância e, muito menos, para a suspeita. O seu permanente procedimento didático é uma garantia que ele pretende se dar contra as leituras desviantes. Ele, todo o tempo, pretende estar orientando os procedimentos de leitura, lançando mão de quanto recurso retórico esteja à sua disposição. E, para isso, ele precisa de leitores bem-comportados que lhe sigam os passos, sem maiores rebeldias. Se nos adaptarmos às suas regras, contraditoriamente, realizaremos uma leitura empobrecida, porque despida de historicidade. Aceitar-lhe as regras é cair num anacronismo às avessas. Estaremos lendo em um outro tempo, fingindo sermos contemporâneos do narrador.

Estas duas atitudes divergentes de nossos romancistas, que dão um perfil próprio às suas políticas de narração, produzem não só leituras distintas, mas leitores diferenciados. Pois o leitor é, também, em boa parte, função do discurso que se lhe apresenta diante dos olhos. O leitor que Alencar pretende que se produza, é um leitor, como ele, concordante com as regras do jogo social e que aceita as dimensões éticas de seu mundo imaginário. Machado, ao contrário, começa por subverter as próprias regras da leitura, permitindo e mesmo estimulando a construção de um leitor discordante, não só das regras estabelecidas, como das suas próprias. Libertado das amarras, ele mesmo constrói o seu imaginário, sem dar excessiva importância à atuação legiferante dos narradores. Nisto, também, Machado é extremamente subversivo. Mais importante que falar criticamente de um mundo é, sem dúvida, ensinar a lê-lo de forma crítica. E esta é uma das consequências necessárias de sua leitura. O leitor machadiano cria uma disciplina de dúvida metódica, como condição indispensável para prosseguir na sua tarefa de decifração. Ninguém consegue ler Machado de Assis de uma perspectiva ingênua, e é o próprio tecido de seu discurso que mergulha o leitor nas disjuntivas de significação, frente às quais ele terá que decidir-se para seguir adiante. Nosso bruxo não só subverte a construção da narrativa, como constrói um leitor subversor. De tal forma que seria muito difícil podermos ler Alencar da forma como hoje o lemos, se não tivéssemos tido, depois dele, a presença de um Machado de Assis.

Outro aspecto da política de narração que se evidencia é o da escolha do espaço e do tempo em que se hão de construir os destinos das personagens. Tal escolha revela que mundo se pretende problematizar e em que dimensão de sua história.

O Brasil da época que analiso concentra toda sua atividade cultural de elite na capital do Império. A diversidade regional ficava por conta das expressões populares e religiosas, do folclore e das atividades



artesanais. A literatura concentrava-se na vida da Corte e os poucos re-bentos que medraram fora daí só vingaram pelos finais do século.

Assim, não é de espantar que o cenário exclusivo de quase todos os romances trabalhados, como da maioria absoluta do corpus lido — que é muitíssimo mais amplo! —, seja o da cidade do Rio de Janeiro. Claro está que esta, como todas as demais, é sempre constituída por muitas cidades diferentes. E se nenhum dos livros abordou o Rio de Janeiro dos homens pobres livres, ou a cidade dos escravos, ou a vida dos subúrbios distantes, ainda assim há entre eles diferenças sensíveis de geografia social.

Em Alencar, tudo o que nos surge diante dos olhos, no processo de leitura, é uma cidade constituída pelos bairros aristocráticos, com algumas e raras passagens por regiões mais modestas do que estes, mas distante das regiões verdadeiramente pobres. Aí estão, de preferência, Laranjeiras, Botafogo, Flamengo, como o lugar dos mais ricos e Santa Teresa e o Centro, como localização dos menos afortunados, ainda que muito bem remediados. É o caso de Aurélia, quando pobre, vivendo em Santa Teresa e de Seixas, no Centro, antes de casar-se com a moça de Laranjeiras, já então milionária.

O universo por ele representado abarca apenas as classes altas da sociedade. O limite extremo de pobreza está aí marcado pela posição de Aurélia, quando solteira, e pela de Fernando Seixas. É um universo que tende, por isso mesmo, a uma grande homogeneização. Nele se aplainam as diferenças de sorte de forma a atingir-se um limite bastante tolerável.

De outra parte, a representação do mundo surge aí bastante dividida entre as cenas da intimidade da casa e do mundo exterior. A sua problemática essencial diz respeito à divisão do universo em público e privado. Há um universo público, que se constitui no mundo dos negócios da cidade. É o espaço por excelência dos homens e do capital. Nele se articulam a arquitetura política do estado, a dimensão econômica da sociedade, os jogos do poder, as especulações financeiras, os projetos de cidadania, entre outros. É nele que se definem as alianças matrimoniais que sustentam as operações econômicas e os jogos de poder. Mas nele não penetram as mulheres, que daí estão excluídas por definição. Resta-lhes o espaço da casa e, nele, uma extensão do espaço público, sem o qual os dois mundos estariam incomunicáveis: o espaço da sala. É a parte pública do espaço privado, um entre-lugar que faz a ponte entre os dois universos: o do ócio e o dos negócios. É na sala que se realizam as reuniões e as festas, em que se põe a girar a máquina dos namoros e das promessas matrimoniais. Aí se cruzam as mulheres e os homens em disponibilidade civil. É um mundo de encontros, onde as mulheres aparentemente reinam absolutas

— já que o poder final permanece intocado nas mãos dos homens —, o que faz com que ele se caracterize como uma extensão do espaço privado, espaço feminino por excelência. Mas, por ser um espaço de mediação, aí penetram algumas das preocupações que marcam o espaço público, tais como a política e os negócios, mas sempre reduzidas, por uma retórica de salão, a assuntos para as despesas da conversação mundana. Tudo aí é jogo e simulação, no que se refere aos mecanismos reais do espaço público. As decisões e os contratos aí simulados só se materializam na esfera pública, em transações comandadas pelos homens.

Para além da sala de visitas, desdobra-se o espaço privado da família, onde se desenrolam os dramas íntimos, aliás, pouco explorados pela literatura de Alencar. Com a exceção de Senhora, a maioria de seus romances acontecem nos salões e salas de visita, em plena sociabilidade da gente de fina educação. É nos jogos de salão e nos namoros que se resolvem os conflitos por ele colocados. A exploração da vida íntima exigiria a presença de temas pouco aceitos na época, de que é exemplo marcante *Lucíola*. Tais intimidades, especialmente nos quadros de uma família legalmente estabelecida, contituíam assunto inabordável. E os demais assuntos poderiam, indiferentemente, ser tecidos na sala ou no quarto de dormir. Assim, o espaço da privacidade familiar está quase que totalmente excluído da cena do romance, em Alencar. A representação literária ocupa-se, de forma quase exclusiva, do entre-lugar público-privado das salas de visitas e dos salões de festa. E, já mais para o final do século, vem a ocupar-se do espaço do Cassino, onde havia bailes freqüentados pela melhor sociedade da Corte. Apesar de localizar-se fora das casas de família, não se pode dizer que fosse um espaço público. Pelo tipo de relações que o constituíam, ele duplicava o modelo das salas de visita e apresentava-se, mesmo, como uma sua continuação. Ele mescla a privacidade de que se nutrem as mulheres com a presença dos interesses que delineiam o espaço público; de fato, ele apenas amplia o raio de ação da sala de visitas, tornando-a mais eficaz na função de mediadora dos namoros e da livre concorrência matrimonial. Representa, mantidas as proporções, a passagem da economia artesanal para a produção em escala.

Nesse sentido, a presença marcante da sala de visitas e dos salões de baile, no universo imaginário do autor, aponta para um problema mais amplo. É que era tal o seccionamento entre a esfera pública e a esfera do privado que se diria constituírem mundos totalmente isolados um do outro. O espaço que os livra da incomunicabilidade é exatamente aquele que põe em contacto os habitantes de um lado e outro desse estranho planeta social. Daí a insistência de nossos romancistas na sala de visitas e nos salões de baile. Neles é que se defrontam os parceiros da velha quadrilha

matrimonial, para namorarem, casarem e terem os filhos que venham, no futuro, a ser os novos freqüentadores das novas salas de visitas que seus pais instituíram ao se tornarem uma família. É o entre-lugar indeciso entre o público e o privado o cenário ideal, então, para as tramas romanescas, já que aí se hão de desenrolar as ações tendentes a perpetuar o sistema social. E esta é a preocupação maior, não só de Alencar, mas da deriva literária de então. Uma vez que o universo do trabalho está excluído, por carregar consigo o estigma da escravidão; o da política, por desviar as atenções exclusivamente para o espaço público; resta o espaço em que o público vai buscar no privado a alimentação existencial e afetiva, inexistente no pragmático mundo dos negócios. É por isso que as casas de família serão erigidas como a locação ideal para as personagens exclusivas desse tipo de imaginário: jovens homens e mulheres de alta extração em busca de um matrimônio que lhes enriqueça, tanto as vidas vazias, quanto as bolsas depauperadas. E só um espaço que concilie, na sua dinâmica, manifestações do público e do privado, pode merecer a atenção dos criadores, ao mesmo tempo que os exime de olhar mais adiante, seja para o mundo do trabalho, seja para as articulações do poder do estado.

Em *Lucíola*, a variação da temática impõe uma variação de geografia social. O espaço público tem aí uma presença marcante, já que, sendo um espaço masculino, é o espaço por onde podem movimentar-se, à vontade, as cortesãs. Não assim as senhoras, as mulheres de família. Era natural que as mulheres públicas pudessem transitar, com tranquilidade, pelo espaço público. Por outro lado, a intimidade de Lúcia desdobra-se em uma bela casa de que, entretanto, o narrador sonega a localização. Sabe-se apenas que é rica e extremamente confortável. É uma situação análoga à que surge quando nos fala da chácara do Sá, onde Lúcia se despe em festa bacante. Sabe-se apenas que fica em um dos arrabaldes da Corte e, mesmo assim, cuidadosamente separado da vizinhança:

A sua casa de moço solteiro estava para isso admiravelmente situada entre jardins, no centro de uma chácara ensombrada por casuarinas e laranjeiras. Se algum eco indiscreto dos estouros báquicos ou das canções eróticas escapava pelas frestas das persianas verdes, confundia-se com o farfalhar do vento na espessa folhagem; e não ia perturbar, nem o plácido sono dos vizinhos, nem os castos pensamentos de alguma virgem que por ali velasse a horas mortas. (ALENCAR, 1977a: p. 19)

Ou seja, quando o erotismo é tematizado de frente, é necessário isolá-lo hermeticamente do restante da sociedade, para evitar contaminações indevidas. Alencar havia inaugurado a clandestinidade na narrativa.

Quando Lúcia reassume sua face de Maria da Glória, vai morar em Santa Teresa e vive uma vida de pessoa de família, ainda que em

condições modestas, mas num bairro bem habitado. A mudança de vida implicava, necessariamente, a mudança de endereço. A topologia, na narrativa, faz parte da caracterização das personagens. E não só na narrativa. É experiência contemporânea nossa, as pessoas mudarem de casa quando pretendem mudar de vida e, em especial, de estado civil. A organização do espaço é, de alguma forma, uma extensão da subjetividade das pessoas. Meu espaço é sempre uma forma de expressão de minhas preocupações. Assim, em Lucíola, a nova casa de Lúcia, vivendo novamente sua face Maria da Glória, é condizente com o novo perfil da personagem. A própria decoração é agora extremamente modesta e recatada, como será a vida que se desenrolará nesse cenário. Mas o mais importante é que agora Maria da Glória tem um endereço. Um endereço e um nome civil.

Paulo, uma vez que nem Lúcia nem sua casa existem mais, abandona o hotel, onde fingia viver, e muda-se para um sobrado na Rua da Assembléia. Inaugura sua casa de homem solteiro e escolhe para localização o centro da cidade, ao que parece já naquela época escasso de habitações de pessoas da sociedade.

Quando Paulo e Lúcia vão a Niterói e desembarcam numa Icaraí quase desabitada, deparamo-nos com um novo espaço. Aí é o lugar onde Lúcia nascera e crescera. É uma vila de pescadores e um espaço de gente pobre. Aí estão as suas origens e a sua marca indelével, como a dizer que uma moça de sociedade, uma moça com origem e berço não poderia transformar-se em cortesã. Até nisso a arquitetura do imaginário carrega sua pesada mão sobre os menos agraciados pelo destino.

Machado de Assis amplia um pouco esse universo social. Benzinho nasceu e cresceu em Mata-cavalos, hoje Rua do Riachuelo. Era um bairro de bom nível social; lá morava, também, a tia de Emília — de Diva —, que era mulher de fazendeiro e recebia a boa sociedade. Depois de formado, ele desce para a Glória em direção à Zona Sul, já na época índice de progresso social. Mas, depois de velho, retira-se para o Engenho Novo, onde virá a escrever o Dom Casmurro. É bairro proletário, às margens da Central do Brasil. Entretanto, do próprio bairro nada se diz. Serve apenas como uma marca diferenciadora, em si mesma pobre de conteúdo social, para o universo do romance.

A Tijuca surgirá nas andanças de Brás Cubas, que lá tinha uma chácara. Mas ali também morava Eugênia, moça relativamente pobre. Parece ser um bairro que aceitava tanto as chácaras dos ricos como se constituía em refúgio dos remediados. Brás Cubas desce da Tijuca, depois de livrar-se de Eugênia, sublinhando que o bairro é visto, também, em oposição à cidade. Surge também em Alencar, sem ser descrito, servindo

de cenário para piqueniques de Aurélia.

Botafogo, Laranjeiras, Flamengo e Santa Teresa assistem ao drama de Rubião. Mas surge, também, no Quincas Borba, a Gamboa como refúgio de amantes; fato que já ocorrera em Memórias póstumas. E, neste último, a casa que encobre os amores de Brás e de Virgília é oficialmente a residência de D. Plácida. É um bairro de gente pobre, efetivamente pobre; nele também vive uma das costureiras de Sofia, a musa de Rubião. Os ricos usam os pobres para tudo e, ainda por cima, usam de seu espaço urbano para as suas relações clandestinas. Parece haver nesta metáfora muito mais do que a noção de esconderijo. É como se, para um aristocrata, embrenhar-se no espaço social dos pobres tivesse como consequência a sua absoluta desidentificação — garantia mesma de sua clandestinidade —, desenhando assim uma fronteira infranqueável entre os dois mundos. No dos pobres as pessoas ricas não têm nem nome, nem identidade e, por isso mesmo, podem-se mover num à-vontade escandaloso.

No Quincas Borba, além disso, surge uma Barbacena muito especial. É toda uma cidade de gente pobre ou de alguma mediania. O narrador não nos apresenta ninguém vivendo acima do remediado, na cidade natal de Rubião. A Barbacena do livro é um espaço exclusivo dos pobres e é lá, exatamente lá, que Rubião vai encontrar a solidariedade que perdeu, junto com a fortuna, na Corte. Machado elabora aí outra metáfora de largo alcance. As relações sociais, em especial as pessoais e afetivas, sofrem diferenciações de marca nos espaços dos ricos e nos espaços dos pobres. Como se estivesse a nos dizer que a solidariedade real, a capacidade de ajudar sem interesse localizava-se, com exclusividade, entre as pessoas deserdadas da fortuna.

Em Helena há uma considerável variação do espaço geográfico e social. O Conselheiro Vale mora no Andaraí, numa chácara; Dr. Camargo, seu amigo, vive no Rio Comprido; e, Ângela, mãe de Helena e amante do Conselheiro, vive em São Cristóvão. Haveria uma completa ausência da Zona Sul, não fossem as referências ao colégio em que Helena se educa e que fica em Botafogo. Há também uma discreta presença do Centro, com uma cena desenrolando-se no Passeio Público. Aparece ainda o cenário de Cantagalo, marcando uma presença do mundo rural, mas de importância reduzidíssima para o desenrolar da narrativa. Digno de registro, apenas o fato de a candidatura de Estácio à Câmara dos Deputados ser aí articulada, como a dizer-nos que as decisões políticas têm como espaço privilegiado o mundo rural. Apesar de rico, o Conselheiro Vale escolheu viver no Andaraí que, em outros romances de Machado, é caracterizado como um bairro de pessoas remediadas. Mas, paralelamente à Tijuca, ele abriga tanto as chácaras dos ricos como as casas dos que, sem serem ricos, têm uma vida

bastante confortável. Parece, igualmente, ser este o caso do Dr. Camargo, médico e amigo do Conselheiro, que vive no Rio Comprido, outro bairro de pessoas bem-postas na vida de classe média.

Em Machado o espaço da narrativa costuma dividir-se entre os interiores das casas e o espaço externo. Quando a dinâmica da própria narrativa assim o exige, ele nos relata a organização do mundo das ruas. E o Rio de Janeiro que então aparece é sempre democrático, na sua pluralidade de classes e na necessária convivência entre elas. Claro está também que os setores populares jamais hão de aparecer como protagonistas das histórias. O papel que lhes está reservado é de servirem como elementos de contraste para os agentes efetivos das narrativas, que estão sempre situados no topo da pirâmide social.

Como vimos, em Machado, a representação do espaço dá maior importância à intimidade do espaço privado. A presença do espaço público só tem alguma relevância na construção do Quincas Borba. Rubião, por ser solteiro, vê suas andanças desenvolverem-se no burburinho das ruas e a sua casa é freqüentada exclusivamente por homens. Assim, a sua sala de visitas e a sua sala de jantar são, na verdade, uma continuação do espaço público. Aí se tratam dos mesmos assuntos que lá fora e resolvem-se os mesmos problemas que têm, em geral, como cenário os escritórios do centro da cidade. Vê-se que o problema da delimitação do espaço público é muito mais função da exclusividade masculina, do que de uma determinada geografia urbana. O espaço privado só se configura com a presença da instituição da família. A casa de Rubião, que não a tem, abriga as mesmas relações que definem o espaço público.

E, ele mesmo, está condenado a ser um eterno excluído do espaço privado, a menos que constitua a sua própria família. Quando freqüenta os Palha, ele se move exclusivamente na parte pública da casa que, como sabemos, é uma extensão do espaço público. Fora isso, sua atuação se dá sempre na vivência das ruas e nos escritórios comerciais. Ao homem solteiro, resta-lhe ser um exilado da vida privada aristocrática do nosso século XIX. Não que ele não desfrute de uma intimidade toda sua. Mas tal intimidade não adquire os contornos da vida privada familiar, em que a presença da mulher exige uma articulação diferente das relações sociais no espaço da casa.

Nas Memórias póstumas de Brás Cubas, encontramos algumas semelhanças com o quadro de Quincas Borba. Brás Cubas é também solteiro e move-se de preferência pelo espaço público. Mas ocorre que ele, ao manter uma relação bastante estável com Virgília, constitui, na casinha da Gamboa, um simulacro de vida familiar. Ele, Virgília e D. Plácida

compõem uma família, atípica, é verdade, mas sempre família. Existe aí o espaço privado da intimidade do casal, ainda quando jamais se possa presenciar uma única cena de aproximação erótica entre os dois. Depois de encerrar-se o caso com Virgília, o nosso Brás Cubas dedica-se a cuidar da Santa Casa de Misericórdia e pertence a uma irmandade religiosa, que, de alguma maneira, passam a representar para ele uma espécie de família a quem se dedica. Essas duas instituições, ainda quando pertençam à esfera da vida pública, guardam traços inconfundíveis da vida privada; ali Brás Cubas pode inteirar-se dos sofrimentos alheios, dos desastres pessoais dos outros e, à sua maneira, minorar-lhes as carências. Mas, fora isso está, ele também, condenado à esfera do espaço público. Pois mesmo que tenha lá a sua intimidade pessoal, essa esfera não entra nunca na representação literária de que é objeto.

Em Helena e em Dom Casmurro, a cena por excelência é a da casa de família. No primeiro há belas cenas exteriores, mas constituem sempre prolongamentos das ações que foram desencadeadas no espaço das salas. Isto não obsta que os passeios de Helena sejam a forma que ela encontra de colocar em contacto dois mundos de outra forma absolutamente incomunicáveis entre si. O mundo da pobreza, onde vive seu pai verdadeiro, e o da riqueza, onde ela agora reina. Só mesmo uma personagem com as características do duplo poderia agir nos dois mundos sem perder jamais a sua identidade. Ela transpõe as fronteiras, mas só ela. Seu pai sequer o tenta. Nas cenas em que, regressando de longa viagem, encontra a sua amada Ângela amasiada com o Conselheiro Vale e vivendo em São Cristóvão, ele sempre estará do lado de fora da cerca e a mulher e a filha, do lado de dentro. A única vez que consegue falar-lhes é quando as encontra num espaço público: o Passeio. Aí ousa aproximar-se e tomar a filha nos braços. Na esfera pública movem-se seres de todas as classes, especialmente se homens. Entre a casa de Helena e a do pai medeia um longo caminho; entre a mansão e o casebre interpõem-se léguas de preconceito e hierarquia sociais.

Em Dom Casmurro, a representação centra-se no mundo das casas de família. Não existem aí festas e bailes. Quando muito, reuniões sociais de algumas pessoas, mas sem o alarido público das danças e dos namoricos de salão. Desfilam por ele, na maior parte do tempo, casais já casados e o único namoro que é tematizado ocorre, na sala, no fundo do quintal e nos corredores das casas de Capitu e de Bentinho. Não é a dança o que os move, mas uma caprichosa coreografia de adolescentes ocultando dos outros e de si mesmos a descoberta do encontro. O que ressalta, aqui, é a presença de múltiplas casas de família e do espaço da cidade, poucas vezes representado como espaço público. Temos a casa de Bentinho, a de

Capitu, a de Sancha, a do Manduca, a do casal Escobar-Sancha, a do casal Bentinho-Capitu, a de Bentinho no Engenho Novo. Sucodem-se as casas e as ações narrativas. Estes múltiplos cenários abrigam a evolução de uma trama complexa, em que as personagens movimentam-se de sala em sala, já que não passam de mão em mão nas quadrilhas dos salões. É a forma de poderem circular, trocarem informações, conhecerem o seu pedaço nesse território maior a que chamam de sociedade. As casas desenham, neste romance, o perfil sócio-econômico de seus ocupantes. É nítido o contraste entre a casa de D. Maria da Glória e a dos pais de Capitu. Entre a casa do Manduca e a de Bentinho; a do Engenho Novo e a de Escobar. Os segmentos da sociedade aí se cruzam e se mesclam, proporcionando ao leitor uma visão multifacetada do meio em que ocorriam as ações.

Entretanto, das casas de família, a imagem que nos fica é sempre a dos espaços comuns que há dentro delas. Tudo se passa nas salas e nada nos quartos, afinal os leitores são visitas e como tais devem limitar-se à parte pública do espaço doméstico. Mesmo as cenas mais dramáticas e pessoais, como aquela em que Bentinho e Capitu decidem pela separação, desenrolam-se sempre na sala. Em nenhum momento as partes mais íntimas quer das casas, quer das personagens, são reveladas à curiosidade do leitor. E isto marca uma diferença fundamental do romance brasileiro relativamente ao europeu. Lá, desde o século XVIII, o quarto de dormir não só é desvendado aos olhos dos leitores, como o que dentro deles ocorre. Para tal é suficiente recordar *Les liaisons dangereuses*, de Laclos, ou *Le rouge et le noir*, de Stendhal.

Entre nós, é como se houvesse um grande interdito cultural, vedando à observação pública os aspectos mais íntimos da vida privada. Podemos conhecer as entranhas morais das personagens, mas jamais a intimidade de seus quartos de dormir; revelam-nos as suas podridões, nunca os seus corpos. A representação encontra aqui uma fronteira intransponível, nos limites de uma determinada conjuntura ideológica. Aqueles que tentaram, entre nós, a ficção declaradamente naturalista ousaram avançar além dessa linha imaginária. Mas, curiosamente, sempre revestiram as cenas da intimidade de uma retórica tão elaborada que terminavam por distanciar, mais do que aproximar, o leitor daquilo que se representava. Ou seja, a nudez e o sexo estavam, na verdade, vestidos por um jogo retórico que terminava por transformar a transgressão num gesto literário despido de maior agressividade.

No conjunto dos romances lidos, a representação do espaço tende claramente a privilegiar a dimensão pública do espaço privado. É justamente no cruzamento do espaço público e do privado que se dão os atritos que põem em movimento a máquina da narrativa. São os conflitos



gerados nas relações entre homens e mulheres a temática por excelência destes, como da maioria dos romances do nosso século XIX. O espaço público, para ser representado, demandaria o romance político, em que se tematizassem essencialmente as relações de poder e em que as afetivas perdessem o destaque que sempre tiveram. O espaço privado, domínio indiscutido das mulheres, só poderia oferecer cenário para narrativas de que os homens estivessem ou excluídos, ou incluídos na forma de pais ou maridos. Mas o que está sempre em jogo é a constituição de novas famílias, de novas relações econômicas e de poder político, que se situam justamente nos limites do espaço público e do espaço privado. E as salas de visitas apresentam-se como a passagem entre um e outro. Pois se elas detêm aspectos da privacidade da vida em família, abrem-se aos movimentos do espaço público, permitindo-lhes ingressar na domesticidade sem subverter-lhe a ordem constitutiva.

Exceção gritantemente significativa neste conjunto é Iracema. Como aqui o narrador escolheu para cenário das ações a natureza — e uma natureza muito distante daquela da Corte —, temos uma representação literária em tudo e por tudo diferente do mundo urbano do Rio de Janeiro.

Situando a trama nas matas — sejam as da Serra da Ibiapaba, sejam as da planície interior — e nas praias do Ceará, o narrador constitui, também, uma outra realidade social e um outro tempo histórico. Iracema ocupa, desde sempre, o espaço da natureza. Aqui a oposição público/privado perde muito de sua força explicativa, até porque tais conceitos só são aplicáveis a sociedades dominadas pelo jogo do capital e organizadas sobre classes sociais. Não é o caso do mundo dos indígenas brasileiros do século XVI, mas seguramente é o de José de Alencar, no nosso século XIX. Os condicionantes históricos do autor cristalizam-se na figura de narrador que ele constrói, mesmo quando as ações situem-se em cenários distantes no tempo e no espaço. O que podemos perceber aí não passa de uma imagem do que teriam sido os indígenas, na visão de um político conservador do século passado. O resultado só pode ser uma mescla de dois tempos e dois espaços, ou seja, de duas historicidades.

O critério para perceber as construções de espaço em Iracema deve, num primeiro momento, estar centrado nas personagens e seu entorno. O primeiro espaço é o da própria Iracema. Ela é senhora na floresta e repousa na clareira, quando é surpreendida pela presença de Martim, o guerreiro branco e invasor. Ela impõe seu domínio, inclusive pela força das armas, resguarda seu prisioneiro e trata do ferimento que lhe causou, enquanto ele permanece entre os tabajaras, senhores da Serra da Ibiapaba. Nesse espaço Martim é dependente e cativo, ainda que desempenhe o papel de visitante livre. Dentre os irmãos de Iracema, há dois espaços

que se opõem claramente: o comum da tribo e o do bosque da Jurema. Este último é um espaço sagrado, devotado aos rituais religiosos. A ele os guerreiros só têm acesso em datas consagradas, estando-lhes absolutamente vedado o resto do tempo. Nele, Iracema é a sacerdotisa e a responsável pelo fabrico do licor da jurema, alucinógeno que conduz os guerreiros a realizarem suas fantasias, no plano do imaginário, nas festas religiosas da tribo. Os dois espaços são públicos, à sua moda. E o bosque é privado num sentido muito diverso do da intimidade familiar dos brancos. Mas, isto não impede que o narrador de Alencar faça Iracema entregar-se ao branco exatamente ali. Na verdade, ela havia ocultado Martim de Irapuã, fazendo-o entrar num lugar que estava vedado a qualquer homem. O bosque da jurema constitui-se, então, como um espaço da privacidade do sagrado, que é regulada por normas muito distintas daquelas que regem, na sociedade branca, a diferenciação entre o público e o privado, centrada na posse do capital. A praça da aldeia, a própria aldeia e os demais espaços comuns a todos não se confundem com o bosque sagrado, de características especiais. Enquanto nele está, Martim escapa das armas inimigas pela força do totem e do tabu.

Durante a fuga, enquanto estão em terras tabajaras, Iracema é quem guia Martim e Poti, que viera juntar-se a eles. Transposta a fronteira que separa estas das terras dos Pitiguaras, Poti assume o comando da expedição. Nas terras dos seus, é ele o senhor dos caminhos; dele é o saber geográfico que é, ao mesmo tempo, um saber ritual. Chegados ao litoral, ele entrega o comando a Martim, simbolizando que, nas areias da praia, o poder é dos homens brancos.

Enquanto Martim e Iracema vivem na aldeia dos Pitiguaras, o poder é de Jacaúna e aquele é o espaço dos índios do litoral. Deslocando-se Martim para as margens do Jaguaribe, aí finca a sua cabana e delimita o seu espaço. Nele é senhor e domina. Dorme na rede e, fora, Poti vigia para garantir a integridade do espaço do senhor branco.

Todos eles seriam espaços públicos, a adotarmos a ótica de nossa sociedade e de nosso tempo. Entretanto isto não ocorre, porque o espaço público só se afirma em oposição ao espaço da privacidade. E aqui não há isso. A relação de Martim com Iracema é compartilhada por Poti, que tudo decide junto com Martim. Não é um casamento cristão e muito menos ocidental. Iracema sozinha dá à luz e sozinha cuida do filho, enquanto os guerreiros estão longe nas suas fainas. A cabana é o espaço de Iracema, uma indígena arrancada à sua taba, mas será um espaço privado? A que se opõe ele? Que relações se dão nele que não se possam dar em outro espaço? E o espaço restante, será público? Como, se não tem limites? Se não dispõe de uma estrutura de poder que o garanta e delimite? O espaço

de Martim conflita com o espaço dos pitiguaras?

A ausência de respostas claras para tais questões coloca-nos outra: não será que este espaço, como um todo, opõe-se ao espaço do narrador, este sim fincado numa história e numa temporalidade ocidentais?

O espaço em Iracema, ademais das divisões internas referidas aos domínios territoriais das personagens envolvidas, constitui-se como um espaço do mito: o mito da fundação de nossa nacionalidade. É o espaço da dominação do branco, da submissão do índio e da origem de nossa raça. Tudo nele tem que ser público pois ele espelha um ideal de pátria, um esboço de estado e uma regra de dominação. Não há lugar aí para as questões pessoais e dramas familiares, tudo respira o ar rarefeito das grandes questões nacionais, das grandes regras éticas e das preocupações com um projeto de pátria brasileira.

Neste sentido, Iracema destoa dos demais romances analisados. Ele se comporta como a epopéia possível de nossa raça, colocando-se a uma grande distância dos problemas do cotidiano com que se debate a ficção brasileira. Porém, na outra ponta, termina por expressar as mesmas preocupações, já que todos são produtos de narradores fincados no solo de uma mesma história, vivendo no seio das mesmas contradições e tendo que enfrentar os mesmos desafios colocados à inteligência nacional.

\*

Quanto à escolha das personagens e de sua origem e situação social, os narradores não variam excessivamente. Em Alencar, as personagens femininas protagonistas são Lúcia, Emília, Aurélia e Iracema. Os homens, respectivamente, Paulo, Augusto, Fernando Seixas e Martim. Elas são todas bonitas — este é o traço comum dominante — e movem-se, quando são personagens urbanas, num mesmo universo de classe, ainda quando tenham origens sociais diferenciadas. Lúcia é de família pobre, prostitui-se, aos quinze anos, para salvar a mãe da morte, e encontram-na no romance aos vinte e um, vivendo dentro dos padrões econômicos da aristocracia, ainda que dela apartada pela barreira do preconceito ético e social. Emília é riquíssima de nascença, filha de um abastado comerciante de grosso trato na praça da Corte, ela tem, desde sempre, origem e posição de destaque na boa sociedade. Aurélia é potencialmente rica, por ser neta de um fazendeiro abonado, mas vive uma infância e uma adolescência de pobreza, sendo guindada ao mundo aristocrático aos dezoito anos, por força da herança que dela faz uma milionária. Já Iracema tem outra história, se é que tem uma. Ela está acima da divisão da sociedade entre ricos e pobres, desconhece as diferenças de classe e não convive com o mundo civilizado. Seu ponto de identificação com as outras reside no fato

de ser esposa e mãe. A primeira mãe desta pátria brasileira.

E Iracema, antes de ser esposa e mãe, foi vista como virgem por Martim. A primeira mãe da pátria tinha que ser necessariamente intocada, pois nosso povo não poderia, nesse mundo imaginário, descender de uma mulher impura. É a virgindade de Iracema que garante a legitimidade de Moacir. Pois, mesmo sendo filho de um casal não casado, do ponto de vista cristão, ele descende, como Rômulo e Remo, de uma vestal. E tais vestais, quando se entregam, se elas rompem as normas de um ritual sagrado, instauram uma nova sacralidade: a da virgem mãe, fundadora da pátria. Iracema surge assim como a Vestal do Bosque da Jurema — templo a céu aberto dos tabajaras — e como a primeira vestal da nova pátria — altar da nacionalidade —, que nascia juntamente com seu filho.

Esta imagem possibilita afastar-se o estigma de uma descendência suspeita nos albores da nacionalidade. Movimento discursivo que não é, nem pode ser, estranho em um país como o nosso, cujos efetivos fundadores, ao lado dos funcionários, soldados e cristãos-novos, foram degredados, prostitutas, criminosos, enfim, a escória social da matriz portuguesa.

As heroínas civilizadas, todas elas, surgem na cena dos romances movimentando-se nas altas rodas da sociedade. Lúcia, no espaço público, essencialmente masculino, desfila sua beleza e sedução e vive como uma aristocrata de cepa. Tem o seu reinado e seus súditos; apenas não pode atravessar as fronteiras que a separam do espaço privado das casas de família. As demais atuam na cena da mais alta sociedade e movem-se entre os jovens casadoiros de então. Qualificam-se sempre como as rainhas dos salões, mimetizando na sociabilidade elegante a hierarquia do poder político. Seus dramas restringem-se à esfera do matrimônio e sua existência divide-se em dois tempos: nos salões, antes do casamento, e em sua casa, depois dele. Sua educação restringe-se a algumas prendas sociais como ler e escrever, fazer algumas contas, conhecer francês, tocar piano, cantar, ler literatura e bordar. Nada mais se lhes exige, além de ter algum pequeno capital para as despesas da conversação nas salas elegantes. Estão todas destinadas a serem esposas e não donas de casa. O trabalho — reservado para a escravaria e para os criados, que não entram na história — está ausente de seu mundo. O trabalho, os negócios e a política, entenda-se. Sua única e grande finalidade é casar e serem mães. E os exemplos das que não o conseguem são sempre tangenciais ao dramático.

Os homens, de sua parte, variam um pouco mais. Paulo, o narrador de Lucíola, desembarca no Rio de Janeiro com recursos para viver à larga por uns dois anos ou mais, antes de estabelecer-se como homem

sério. Vê-se que tem origem e alguma riqueza, suas relações o incluem entre os jovens recebidos pela boa sociedade. Move-se à vontade dentro da aristocracia e, até a morte de Lúcia, com que se encerra o romance, não há notícia de que tenha trabalhado. Augusto é médico e, logo após formar-se, vai a Paris para um estágio junto aos melhores hospitais franceses. Nada sabemos sobre suas origens, mas, desde antes de viajar, era recebido nas melhores salas da Corte, onde conhece Paulo, que nos revela este pormenor significativo. É amigo do irmão de Emília, o que lhe abre as portas da casa da família do comerciante, como médico recém-formado. Ele trabalha. Mas o seu trabalho, na ordem social, tem uma significação humanitária e não é visto como meio de sobrevivência. Espécie de sacerdote, este trabalho não o desqualifica socialmente e o credencia a um bom casamento nas mais altas esferas da sociedade. Fernando Seixas é pobre de nascimento — ou seja, não sendo rico, tem uma situação de mediania com dignidade. Mas chega a estudar Direito em São Paulo e exerce o jornalismo como meio de vida. É um intelectual que consegue aboletar-se num cargo público e os poucos recursos de que dispõe, investe-os todos na aparência e abre para si um lugar próprio nas salas elegantes. É, ele também, candidato credenciado a um bom matrimônio. Ainda que trabalhe, exerce ofícios compatíveis com um homem de bom gosto e não se confunde com a massa indiferenciada da mão-de-obra, socialmente desqualificada. Além disso, dispõe de alguma cultura, domina como ninguém os códigos da vida elegante nos salões e, em matéria de moda, é o exemplo acabado de atualidade e de informação completa.

Martim é um guerreiro português a serviço da Coroa, nos idos da fundação da nacionalidade. Na colônia selvagem não há classes sociais, já que seu espaço de atuação é a floresta e as praias deste nosso imenso continente. Martim é Português; é o homem branco dominador frente aos indígenas que era necessário domesticar. Ele trabalha e trabalha muito. Mas o seu trabalho é dominar; trabalho próprio de senhores. Longe da Corte do século XIX, em que foi gerada, a personagem mimetiza no espaço da narrativa a hierarquia e os preconceitos vigentes no espaço de seu narrador, num claro movimento de anacronismo histórico. Martim não é candidato a ascender pelo matrimônio, ele é a própria ascensão cultural corporificada. Iracema, ao tornar-se sua esposa, e Poti, sendo seu amigo, ascendem na ordem colonial à condição de aculturados. Não se igualam a Martim, e sequer isto é pensável. Mas podem tornar-se seus súditos: este é o direito dos dominados. Uma pátria brasileira deveria ser composta de senhores e de súditos fortemente ligados pelo sentimento e pela hierarquia livremente aceita.

As personagens de Machado de Assis freqüentam um mundo

bastante assemelhado àquele construído por José de Alencar. Estácio, co-protagonista de Helena, é homem aristocrático e filho de um Conselheiro; Brás Cubas é herdeiro milionário; Rubião, professor pobre de Barbacena, recebe a herança que o faz milionário; Bentinho, sem ser rico, tem o suficiente para ser aceito em rodas da chamada boa sociedade. Helena e Virgília são ricas, uma por herança a outra de nascimento. Sofia e Capitu são moças pobres, ambas filhas de funcionários públicos, que ascendem via casamento a posições mais elevadas do que aquelas que as viram nascer. Tais personagens configuram um quadro social que contém desde aristocratas até moças pobres. O mundo desenhado por Machado de Assis é talvez um pouco mais amplo do que aquele ideado por José de Alencar. Mas, o que é sensivelmente distinto é o enfoque a partir do qual eles revelam a sua organização.

Em Machado de Assis, as personagens estão longe do esquematismo ético que delinea as criaturas idealizadas por Alencar. Ele constrói personalidades bem mais complexas, capazes de pequenas canalhices e de heroísmos mínimos, sem jamais atingir o tom maior. Há uma deliberada busca de cotidiano e de humanização, numa pauta de ações comuns, distantes dos grandes gestos e da eloquência heroizante. Suas personagens introduzem a mulher adúltera, o marido proxeneta, a arrivista sem princípios, o milionário ingênuo e generoso, o aristocrata arrogante e cínico, o marido duvidoso, o amigo infiel e outras figuras contraditórias. Não se espere aí encontrar exemplos de conduta, nem monstros de depravação, apenas pessoas comuns com seus defeitos e suas qualidades. Tipos, efetivamente, mais próximos do leitor, seu contemporâneo ou não. E talvez esta não seja uma das armas menores com que ele seduz a sua legião de fiéis.

Estácio e Helena destoam um tanto de tal modelo, porque ainda guardam muito de uma idealização que as nossas narrativas tinham cristalizado, em sua curta existência histórica. Mas, ainda assim, não são expressões dos ideais éticos da sociedade aristocrática. Helena sempre soube de sua verdadeira origem e aceitou a situação falsa criada pelo Conselheiro Vale. Mais que isso, aceita ir viver na casa de Estácio, como se fosse sua irmã e sobrinha de D. Úrsula, mesmo sabendo que estes desconhecem a verdade dos fatos. Estácio, de sua parte, acreditando piamente que Helena fosse sua irmã de sangue, apaixona-se por ela e assume uma paixão incestuosa, ainda que com profundos conflitos e uma culpa sem tamanho. D. Úrsula aceita ultrapassar seus princípios, acolhendo na intimidade da casa, um fruto de amores vadios de seu irmão. Ou seja, ninguém primou pelo respeito aos valores em que acreditava, nem, ao menos, forçou por resguardar a ordem familiar das fissuras que seriam provocadas por tais concessões, bastante discutíveis naquele meio e na-

quele momento. Todos cedem o seu pouco, o edifício segue em pé, a vida retoma seu ritmo, mas a pureza moral ficou para sempre danificada. Tudo isto é largamente recompensado pela simpatia e ternura com que Helena dará a todos a sua ração de amor e de carinho familiares. O Camargo, amigo do Conselheiro, mas pai, acima de tudo, não vê com bons olhos a chegada da estranha. Não pelas razões apontadas, mas pelo perigo que ela representava para as futuras bodas de sua filha com Estácio, já que ele, como confidente do falecido, conhecia-lhe perfeitamente as origens. Não hesita em intrigar, para garantir a ascensão da filha. São pequenas canalhices, mas nenhuma ação de grande porte, capaz de deflagrar uma catástrofe entre as famílias. Movimentos escusos e pouco claros, palavras ditas ao passar e dúvidas plantadas como por acaso, tudo isto constitui um arsenal cotidiano e pouco inovador, que o caracteriza na mediocridade de que nunca ascendeu. Os demais não se lhe avantajam, nem para mais, nem para menos. E, ao final, tudo ocorre como deveria. A intrusa é expulsa pelas mãos da morte; Estácio livra-se de uma relação incestuosa, ainda que simbólica; Eugênia — etimologicamente, a bem nascida — ganha um marido; e o capital familiar segue indiviso, comme il faut...

Brás Cubas é um milionário insuportável. Assume a arrogância de classe como um galardão e usa da violência simbólica contra os mais pobres, com sistema e com método. Está situado no topo da pirâmide social da Corte, foi deputado e seria ministro, tudo como decorrência natural de sua posição e não de méritos que houvesse amealhado ao longo da existência. Que, aliás, não os tinha. Suas vítimas são todas pobres: Eugênia, Nhã-loló, Marcela, D. Plácida. Com elas e frente a elas, seu sarcasmo não conhece limites e sua impiedade chega a tornar-se chocante. Não assim quando se defronta com Virgília, sua igual na ordem econômica e superior, na política. A ela, respeita-a e com ela identifica-se. Se não se casam pelas vias da lei de Deus e dos homens, casam-se na clandestinidade ética da vida de amantes, numa idílica casinha da Gamboa. Brás Cubas é, seguramente, a personagem de Machado de Assis mais identificada com um comportamento de classe. E a luta de classes que se desdobra nas páginas do livro nada tem da gloriosa teorização de Marx. Aqui os pobres são enxovalhados a mais não poder, não têm qualquer consciência política e a arrogância dos poderosos apenas alimenta a desesperança e o arrivismo individuais. Machado conseguia ver muito bem o país em que vivia, sem se deixar seduzir por quaisquer utopias teóricas. Aqui ainda não havia condições para qualquer organização política dos mais pobres e para o surgimento da decorrente consciência de classe. E isto ele o sabia por experiência própria.

Neste romance, o narrador — que é Brás Cubas — veda o acesso

dos mais pobres a um patamar ao menos um pouco melhor na escala social. Ao contrário, todos descem ainda mais. Nesse mundo, visto e narrado por um aristocrata, não existe mobilidade possível. Todos estão condenados a permanecer aquém da fronteira que separa cuidadosamente ricos e pobres, e não por acaso, afortunados e desafortunados.

Quincas Borba é o romance da ascensão social e econômica frustrada. Aqui o narrador não tem contornos sociais e econômicos aristocráticos. Uma vez que não participa do mundo narrado, ele, de alguma forma, identifica-se com o autor sem com ele, entretanto, confundir-se. Pedro Rubião de Alvarenga, apesar do nome pomposo, era um simples mestre-escola em Barbacena. Tornando-se enfermeiro de Quincas Borba, abandona o magistério, para dedicar-se ao paciente de forma integral. É muitíssimo bem pago. Recebe a herança inteira do filósofo e torna-se rico; mais que rico, riquíssimo. Ascende do limbo de Barbacena ao céu constelado da Corte. Em pouco mais de quatro anos, depois de exibir-se com brilho no palco da boa sociedade do Rio de Janeiro, ele retorna à miséria e enlouquece definitivamente. Rubião é a mais completa expressão de que a ascensão social não é uma questão apenas de dinheiro, é principalmente uma questão de cultura. Ele recebeu o dinheiro e os bens, mas não recebeu os instrumentos necessários à manutenção e à reprodução do capital. Faltavam-lhe a vivência dos negócios e a objetividade do interesse pelo lucro. Era por demais generoso e fraterno, para defender seu dinheiro da sanha dos aproveitadores de plantão. Louco e pobre, retorna à sua Barbacena, onde morre rodeado por aqueles que lhe deram alguma coisa de verdadeiro: a solidariedade humana desinteressada.

As demais personagens importantes do livro têm uma marca comum: a mediania social e o desejo de ascender. Palha e Sofia, constituindo uma bela sociedade comercial, aliam-se para alcançar seus objetivos. Ele é um rapaz pobre e que começa como zangão da praça, ou seja, como intermediário comercial, e ela, filha de um funcionário público. Uma vez casados, lutam para conquistar um lugar nas altas rodas da cidade. Como Palha tem a pertinácia, a disciplina, a inflexibilidade, o calculismo e a impiedade necessárias, amparando-se em capitais alheios, vai construindo o seu, paralelamente à consolidação de seu nome. Daí a sócio de Rubião, de quem tomara emprestados os capitais, é um pulo de gato. Logo, logo, está rico e considerado na praça, na mesma proporção em que aquele desce a ladeira, em queda vertiginosa. Sofia só faz acompanhar os gestos do marido, nas suas movimentações pelo espaço privado de sua casa, onde reina absoluta. Cada um no seu espaço sabe exatamente o papel que tem que jogar, para atingir os seus objetivos. Ao final desse trágico triângulo, fica-se sabendo que a riqueza não é apenas uma questão de capitais.



Ela exige uma integração plena com as leis do sistema e uma constante contribuição para o seu aperfeiçoamento. Rubião tem o capital e se destrói; Palha, sem tê-lo, ascende velozmente. Mas se este tem a vocação do acumulador; aquele tem a do dilapidador. Rubião não se enquadra no sistema, até porque nunca chegou a nele entrar plenamente; o outro luta para aí achar o seu espaço e aperfeiçoa-se no conhecimento de suas leis mais essenciais e efetivas.

Este é o romance de Machado de Assis em que se chega ao limite mais baixo do universo social, em termos de atores protagonistas. Pois uma D. Plácida, uma Marcela, mesmo uma Eugênia (de Brás Cubas), um Manduca (de Dom Casmurro) que, seguramente, estão abaixo de Palha, Sofia e Rubião, na escala social e econômica, são personagens secundárias, cuja grande função é contrastar com as outras, que protagonizam as ações.

Já em Dom Casmurro, o quadro social das personagens move-se dentro de limites que compreendem da mediania aos ricos, sem chegar entretanto à aristocracia. O drama de Bentinho, centrado no ciúme doentio, parece ser um apanágio das classes médias altas da sociedade brasileira, até os dias de hoje. Os aristocratas, no mundo de Machado, não parecem tocados pelo vírus da posse absoluta. Posse absoluta, aí, só a do capital. Será apenas no mundo dos bem-situados na vida que as ações desse drama encontrarão seu desenvolvimento. Bentinho é filho órfão de fazendeiro abastado, que deixa a família em boa situação. Capitu é filha de funcionário público pobre, mas remediado. Sua família não chega a passar necessidades, apesar de levar uma vida de simplicidade franciscana. Escobar era filho de um advogado de Curitiba e, nos tempos de seminário, vivia com um comerciante do Rio de Janeiro, que era correspondente de seu pai. Fez-se ele mesmo comerciante, por vocação irrenunciável, e enriqueceu na praça. Sancha, sua mulher, já era filha de comerciante bem-sucedido. Assim, entre bacharéis, advogados e comerciantes, esse pequeno mundo se organiza, na dimensão das vocações à mediania bem-posta na vida. Não se pilha no romance outra ascensão social além da de Capitu. Gravitam, em torno dos protagonistas, muitas personagens secundárias, apesar de interessantíssimas. O superlativo não me permitirá esquecer, dentre elas, a figura inesquecível de José Dias, o agregado. Ele é pobre e luta por ascender. Tem lá as suas armas e a sua cultura para isso, mas não passa nunca exatamente do que é: agregado de família rica. O que, à sua maneira, pode ser lido como uma forma de ascensão, se não for apenas um modelo de sobrevivência acima da linha da pobreza.

O que se pode notar é que o narrador tem uma complacência para com essas figuras que desconhece no trato com as mais bem-postas na vida. Parece ser uma espécie de solidariedade com os de igual origem,

mas diferente destino, que Machado de Assis reserva apenas para os que a vida maltratou desde sempre.

\*

No que diz respeito ao plano da realidade constituída pelos discursos, que está dialeticamente interligada ao da construção do próprio discurso, vou deter-me, essencialmente, no conjunto de conflitos que dão vida às personagens, nos cenários sociais escolhidos e dentro do tempo histórico indicado.

Em José de Alencar, o conflito passa sempre pelo casamento. Essa é a área da realidade sobre que ele se debruça com especial carinho, constituindo-a como centro motor da vida social. Da perspectiva filosófica em que se situava, as únicas modificações que percebia no tecido social eram aquelas relacionadas à própria reprodução do sistema. Ele via no namoro e no casamento movimentos de transformação, quando na verdade eram a garantia da perpetuação do sistema. Eles alteram a geografia das pessoas mantendo os acidentes sociais intocados. Mas, se eram a garantia da reprodução das estruturas sociais, podiam ser vistos como as partes sensíveis e que mereciam uma especial atenção do romancista.

Em todos os casos, ele está atento e vigilante para que a instituição do casamento não se deixe corromper, pondo em risco toda uma forma de vida e de sociedade. Desde Lucíola, quando ele não permite que Paulo e Lúcia se unam pelo matrimônio, apesar de levarem um estilo de vida, em tudo e por tudo compatível com aquela situação. Há um interdito de ordem moral: Lúcia não é virgem, nem pura. Apesar de o narrador afirmar e reafirmar que ela era dotada de uma virgindade da alma, nem assim pode ser redimida enquanto vive, sem pôr em risco toda uma escala de valores. E é por isso mesmo que ela, vivendo seu lado Maria da Glória, oferece a Paulo a mão de sua irmã mais moça, que preenchia todos os requisitos morais para transformar-se numa esposa. E note-se que a subordinação a regras tão draconianas é iniciativa de uma mulher, que as sofre duramente na própria carne. O que se explica, em grande parte, pela sistemática interiorização das regras sociais, cuja produção era uma exclusividade dos homens.

Em Diva, a personagem Emília é de uma castidade a toda prova. Nada a impede de casar, a não ser a sua fortuna. E porque tem um senso moral aguçadíssimo, ela necessita certificar-se de que o homem escolhido não a ama por causa de seu dinheiro e posses. Ela faz uma segmentação esquizofrênica de sua pessoa em duas: a milionária e a moça casadoira. E só admite as homenagens e a corte à segunda; a primeira está proibida de vir à cena matrimonial. Todo o jogo resume-se nos movimentos para

tornar possível este seu desígnio. E é por isso que submete Augusto a tão duras provas de amor. Fã-lo sofrer todos os caprichos que lhe vêm à cabeça, antes de declarar-se amante e submissa. Mesmo assim não impediu que Augusto casasse com uma moça rica: ela mesma. Mas o matrimônio fez-se sob a égide do amor e longe de qualquer interesse declarado.

O problema não é diferente em Senhora. Outra vez uma moça rica defronta-se com os pretendentes à sua fortuna. Como foi pobre e conhece bem este jogo, por tê-lo sofrido, ela sabe discernir perfeitamente o interesse amoroso do interesse financeiro. Como não confia em nenhum dos noivos em disponibilidade e ainda ama Fernando, que a abandonara por um dote de 30:000\$000, decide que a maneira mais simples de resolver a equação matrimonial é recomprá-lo por uma quantia maior. Agindo dessa maneira, ela desnuda cruelmente o contrato de compra e venda em que se transformara o casamento, em sua classe social. Ele, ao aceitar a proposta aviltante, desqualifica-se enquanto personagem capaz de expressar os valores do sistema. Este casamento está plenamente enquadrado dentro das normas jurídicas e sociais vigentes, mas não se pode consumir porque, ainda que legal, tornou-se essencialmente imoral. O narrador acode, vigilante, para que a instituição não sofra as conseqüências de um tal desatino. Todo um longo processo de depuração tem início para que, ao seu final, as personagens, redimidas de seus pecados sociais, possam, enfim, consumir essa união. Mais uma vez, o mesmo motivo reaparece e Fernando não deixa de consumir seu casamento com uma mulher muito rica, riquíssima mesmo...

Em Iracema, as coisas são muito diferentes. Não há aqui uma sociedade movida pelo dinheiro, mas um confronto de duas culturas: a do civilizado e a do indígena. O civilizado é cristão e capitalista; a índia é não-cristã e selvagem. O casamento não encontra assim nenhum fundamento que não seja o da biologia. Ele, efetivamente, não se pode realizar, como não se realizaria no que dependesse de Martim. Ele jamais abusaria de uma virgem, selvagem ou não; ele representava, na selva, os valores do colonizador cristão. É ela que lhe dá o licor da jurema e, durante a alucinação por ele provocada, entrega-se ao homem branco. Na verdade, é a selvagem quem o violenta. Além disso, esta se constitui como a única cena de sexo que conheço em romance brasileiro anterior ao chamado naturalismo. Só mesmo uma selvagem poderia cometer um tal desatino, impensável numa moça civilizada de boa família... Martim só vem a saber do ocorrido quando já estão nos limites dos campos dos tabajaras. Ali, Iracema declara já ser sua esposa. Cabe-lhe aceitar o fato consumado ou portar-se como um vândalo frente aos selvagens que o haviam acolhido. Como bom cavalheiro que é, aceita o casamento, que se havia consumado

sem o seu conhecimento e sem a sua prévia aceitação.

O problema aqui não é o do matrimônio, mas o do encontro e da miscigenação de duas raças, hierarquicamente desiguais, na visão do narrador. Não se trata de um contrato de aquisição de bens e de uma esposa, mas de um processo civilizatório, em que a raça superior concede ligar-se à que lhe é inferior, para tornar possível o surgimento de um povo híbrido, que viesse a herdar o que de melhor houvesse nos seus ancestrais. Porém, para a realização de tais intentos, seria necessário romper com um contrato de colonização de mútuo respeito, conforme a proposta de um indianismo idealizado. Martim teria que tomar Iracema aos seus, já que o casamento como costume civilizado não configurava uma proposta realizável, nas circunstâncias, tanto pela duvidosa aceitação por parte dos indígenas em perder a sua vestal, quanto pela pressa com que deveria realizar-se, frente ao ódio que mobilizava Irapuã e seus liderados. Para evitar que fosse o homem branco, católico e superior, a praticar uma violência, real e simbólica a um só tempo, o narrador opta pelo artifício do licor e pela iniciativa de Iracema. Com isso, coloca-a numa posição de poder impen-sável num casamento entre brancos. A solução vem rápida. Mal cruzam os limites dos tabajaras, Martim é comunicado da real situação, aceita-a e passa a assumir uma liderança que não tivera nas bodas alucinógenas. Iracema perde, um a um, todos os sinais de sua independência e de seu poder. De guerreira temida e destemida, passa a esposa dócil e obediente, perfeitamente enquadrada no modelo oitocentista tão divulgado por Alencar. Tudo isto se constitui numa grande metáfora de nosso processo de colonização. Ele é visto aqui como uma relação amorosa entre brancos e índios, de que teria surgido a nossa população. A receita é fácil: na vida real, pratica-se o genocídio e, na literatura, ama-se o índio. Resolvem-se dois problemas com um só gesto: o da nossa identidade e o da culpa pela colonização violenta.

Em Machado de Assis, o universo criado pelo discurso aborda o casamento por um outro viés: o do adultério. Não se trata mais das condições que conduzem ao casamento, mas do processo de sua vivência cotidiana. Excluído Helena, os demais romances abordam o tema. Não importam mais os namoricos de salão, nem as alianças econômicas que presidem aos matrimônios, o que está em jogo é a sua manutenção, ainda quando sob o patrocínio do adultério.

Memórias póstumas de Brás Cubas e Dom Casmurro, analisados dessa perspectiva, constituem um mesmo livro, apenas com a mudança do ponto de vista do narrador. Num caso quem narra é o amante; no outro, o marido. O primeiro forçosamente sabe de tudo; o último retorce-se nas mais torturantes dúvidas. Este papel cabe ao Lobo Neves, nas Memórias e, por

outro lado, Escobar seria o equivalente de Brás Cubas, em Dom Casmurro. O adultério encontra, nesses livros, dois tipos de historiadores distintos: o debochado amante ou o marido suspeito. Mas, nos dois casos, o que está em jogo é a manutenção do casamento. O próprio Bentinho oficialmente nunca se separou de Capitu, tanto assim que todos os anos ia à Europa, sem procurá-la, para manter as aparências, aqui, de um casamento existente. O Lôbo Neves era político e não poderia nunca arrostar com o escândalo de uma separação. Convive com a traição e com a suspeita pública, mas não se atreve a publicar a versão definitiva que seria dada pelo divórcio.

No imaginário, alternam-se as expressões divórcio e separação. Na sociedade de que brota, a situação é um pouco diferente. Na ausência, ainda, de um código civil, o direito de família é regulamentado pelas Ordenações Filipinas que, no essencial, reproduzem as normas ditas pelo Concílio de Trento, no século XVI. Ali se reiterava a indissolubilidade do vínculo matrimonial, estabelecido pelo sacramento. Pelo Decreto de 3 de novembro de 1827, tornavam-se obrigatórias, no Brasil, as disposições do Concílio de Trento nas questões matrimoniais que só admitia a dissolução do casamento pela morte de um dos cônjuges. Nos casos de nulidade, por erro essencial de pessoa, o casamento e, portanto, o sacramento que o eterniza, é pura e simplesmente considerado inexistente. Tal casamento não houve e tudo retorna à estaca zero. A única hipótese admitida de rompimento da sociedade conjugal, mas não do vínculo matrimonial, era a da separação de corpos e de bens, no chamado *divortium quad thorum et cohabitationem*, consagrado pelos preceitos do Direito Canônico. (CAHALI, 1981: p. 28-29)

Assim, tomo as expressões divórcio e separação, constantemente empregadas pelos narradores, como equivalentes e capazes de expressar a mera separação de corpos. Se alguma repercussão semântica admitem nos romances, ficam por conta de um desejo social não traduzido por nenhuma legislação positiva.

A perspectiva em Quincas Borba, nesse sentido, é um pouco deslocada, mas a problemática continua a mesma. Aqui não existe o adultério como fato consumado ou como suspeita fundamentada. O casal Palha vive sua relação com alguma estabilidade emocional e a presença de um terceiro é muito mais simbólica que efetiva. O pobre Rubião nada tinha que pudesse seduzir a esquiva Sofia que não fosse a sua fortuna. E, para dela participar, não era necessário que ela se entregasse fisicamente ao capitalista. Bastava que não deixasse de alimentar-lhe as esperanças, para dele receber os mais caros presentes e para que ele se deixasse esfolar literalmente pelo marido proxeneta. O jogo, todo ele, é um simulacro de salão, tanto assim que na única oportunidade em que estiveram realmente a

sós, no famoso passeio pelo jardim na noite de luar, ela repeliu prontamente a aproximação mais audaciosa do, até então, tímido provinciano. Chegou mesmo a ponto de cobrar do marido o afastamento do inoportuno. Só o fato de Palha estar completamente endividado com o ricaço é capaz de fazê-la mudar de opinião. Mudar de opinião e não de comportamento, já que seguirá alimentando as fantasias de Rubião. Noblesse oblige...

Se há, nesse livro, uma possibilidade de adultério — e há! —, ela se oferece ao elegante e arrogante Carlos Maria. Aos pés dele Sofia sacrificaria a honra conjugal, sem maiores dificuldades. Sua superioridade de origem, aliada aos seus dotes físicos e culturais, era capaz de fazê-lo desejado por quem não sonhava com outra coisa que não fosse a ascensão social. Mas é ele quem desdenha a aventura com a mulher do Palha, num movimento de colocá-la em sua posição de origem e de preservação de suas diferenças na hierarquia. Porém, a ameaça esteve presente para marcar que nenhum casamento, nessa esfera, está isento de uma aventura amorosa tão comum, quanto aceita, na exata medida em que seja capaz de manter intocadas as aparências e o sistema.

Aqui fica evidente que o marido, ou pouco ciumento, ou extremamente calculista, ou ambas as coisas ao mesmo tempo, joga conscientemente com a sedução da mulher para conseguir ganhos na acumulação de fortuna. Não lhe importa que junto à opinião possa passar como marido traído, diferentemente de Lobo Neves e Bentinho, desde que alcance os seus objetivos. Tal cinismo tem que ser constatado paralelamente à sua origem social modesta. Aos que vêm de baixo — se querem trepar, como diria o mestre Machado —, o sistema não reserva muitas possibilidades de melindres morais. Se, em Alencar, muitos jovens habilitam-se a ascender através de um casamento — recurso válido e legítimo dentro da ordem moral vigente —, aqui é o marido de uma jovem e bonita mulher pobre que tenta ascender, instrumentalizando os encantos de sua mulher. Seu sucesso é a prova mais evidente de que o sistema é permeável a qualquer coisa, sempre que o resultado seja a acumulação de fortuna como base para a ascensão social. Lá para os fins da narrativa, pilhamos o pulha mandando construir um palacete em Botafogo, de onde Rubião já fora devidamente expulso, e sonhando, nada vagamente, com o baronato.

Apenas a jovem e inexperiente Helena não alcança seus objetivos, aliás traçados por mão alheia. A morte vem interromper a sua escalada, justamente no momento em que ela podia ameaçar a ordem social com a consumação de um incesto, ainda que simbólico. Mantê-la viva, casando-a com outro para impedir uma relação condenada, teria como consequência a fragmentação do capital familiar, outro pecado imperdoável. O narrador busca, na morte de Helena, a grande ironia de que é

capaz: não há trama romântica que persista quando o que está em jogo são os interesses econômicos. E toda a ficção de Machado confirma essa tese.

O casamento é uma instituição extremamente sólida, no nosso século XIX, e nem mesmo a ironia fina e cortante de Machado chega ao ponto de desestruturá-la, limita-se a desenhar, com extremo sarcasmo, o triste papel dos maridos traídos, que preferem a desonra suspeitada a um divórcio confirmador, bem como a leviandade interesseira de suas consortes.

Há aí seguramente uma metáfora a mais. Como o autor não pensa politicamente em destruir a sociedade em que vive, até porque não existem as condições históricas para isso, ele esmiuça suas fraquezas e incoerências, de forma a, pelo menos, possibilitar o desenvolvimento de uma consciência crítica em seu leitor. Ele aqui desnuda a instituição do casamento não para salvá-la, como José de Alencar, mas para revelar a hipocrisia que lhe é inerente. Machado de Assis não pode e não deve ser visto como um revolucionário, que não era, mas não se pode elidir sua aguçada consciência política que se exerce no limite das possibilidades de sua classe e de sua época. É necessário não esquecer também que, apesar de sua origem de classe — filho de um pintor e de uma lavadeira —, ele se torna um dos intelectuais mais festejados de sua época. Isto não significa que ele se tenha rendido aos encantos de um sistema com o qual não concordava, mas sim que sua consciência de classe não poderia mais coincidir com as condições de sua origem. Uma negociação, lentamente produzida, entre os valores da classe dentro da qual vivia, como o alto funcionário do ministério e como presidente da Academia Brasileira de Letras, e os valores que sua infância pobre e sua ascendência mestiça lhe haviam duramente revelado tornava-se inevitável. Principalmente numa cabeça privilegiada, como a de Machado, em que a dúvida metódica e a ausência de dogmatismos eram antídotos contra qualquer visão esquemática e simplificadora da realidade. Ele chegou aonde poderia chegar, nos limites em que a vida o havia colocado. Seu liberalismo debochado e cáustico era, para a época, uma posição de vanguarda. Prova disso é que nenhum outro escritor seu contemporâneo foi tão longe na crítica e denúncia do sistema social, da sua estrutura política e das relações familiares sobre que se sustentava.

Neste aspecto o contraste entre as obras de José de Alencar e Machado de Assis é muito ilustrativo.

Alencar tinha um projeto político que se confundia, em grande parte, com seu projeto literário. Sua idéia mestra era a de contribuir, em todos os campos, para a formação de uma identidade nacional, como se ela

pudesse ter origem na vontade individual ou mesmo na vontade coletiva de algumas instituições. Suas polêmicas literárias atestam o quanto ele se empenhou para que se pudesse forjar uma cultura autenticamente brasileira. Esforço, aliás, compartilhado com as forças políticas da época. Depois da independência, tínhamos que renunciar à tradição portuguesa da qual descendíamos, sem que houvesse uma outra nacional para substituí-la. Forjar, construir, projetar, inventar, que fosse, uma identidade brasileira era uma questão política inadiável. Alencar acredita em tal aposta e dedica uma vida política e literária para vê-la vencedora. Sua frustração, nos seus últimos anos, aparentemente ligada à crise com o Imperador, talvez encontre suas raízes mais profundas na constatação da impossibilidade de conseguir implantar seu projeto. Não porque não fosse bom, do seu ponto de vista; mas porque era impossível ser implementado. Não se cria de cima para baixo uma tradição e muito menos uma identificação coletiva com ela.

O romance de Alencar está, todo o tempo, querendo mostrar, ensinar, orientar as condutas sociais. O comportamento de seus narradores é claramente pedagógico. Aqui os bons são necessariamente premiados e os maus encontram a sua dose de amargura. Toda a literatura didática ampara-se num maniqueísmo fechado e, para isso, constrói um narrador-juiz, capaz de prolatar sentenças e fazer cumprir as respectivas penas. O nosso Alencar vale-se fartamente de tais recursos, ainda quando sua narrativa, complexa e de boa qualidade, não se deixe seduzir pelos esquemas elementares. Ele, apesar de lançar mão de um pensamento binário e simplista, mostra-se capaz de construir narrativas de tramas bastante complexas e de criar personalidades contraditórias. A qualidade literária não está, necessariamente, vinculada à complexidade ética. Ela se liga muito mais aos processos construtivos do discurso do que à linearidade ou não das condutas sociais representadas. As epopéias clássicas aí estão para confirmá-lo. Por outro lado, há muita subliteratura que constrói mundos extremamente diferenciados quanto aos valores vivenciados pelas personagens, quanto às culturas em confronto e quanto às perspectivas de seu imaginário.

A dimensão pedagógica dos romances de Alencar faz com que eles se integrem à cultura dominante sem qualquer atrito mais significativo. É importante também lembrar que, naquela época, a literatura era produzida e consumida por uma mesma classe social, que era a única a ter acesso à escolarização e ao consumo dos bens culturais. A maioria da população vivia imersa na riquíssima cultura oral e popular, em que se mesclavam as raízes cristãs de nossa colonização, com a emergência dos pujantes valores e costumes vindos de África, com as populações



escravizadas. Tais expressões pouco tinham a ver com a refinada cultura de elite, dentro da qual desempenhava importante papel a ficção nacional, que apenas ensaiava seus primeiros passos. Nesse quadro, a obra de José de Alencar nascia para contribuir, de forma especial, para a educação das mulheres, segmento majoritário no mundo dos leitores, a crer nos testemunhos dos contemporâneos do autor. Educação no seu sentido mais amplo, abarcando desde as regras básicas do comportamento familiar até as concepções políticas da sociedade. Claro está, tudo isso embutido nas malhas da narrativa, constituindo a trama de seu tecido, de forma a não dificultar a leitura e não fazer com que suas obras perdessem o inegável encanto que efetivamente têm. Mas o seu caráter de exemplário e de espelho de comportamentos é por demais evidente, para ser desconhecido. Nunca é demais repetir que ela não se reduz a isto, mas que é isto também. Se se reduzisse, não teria a eficácia que comprovou ter durante mais de um século. E não há espantar-se com isso, porque toda ficção, ao ser um simulacro de mundo, contém em si os valores que estruturam o edifício social onde nasce.

Já a obra de Machado de Assis procura outra vertente cultural. Não há nele nenhuma preocupação pedagógica. Seus romances não estão aí para dar exemplos de nada e muito menos constituírem-se em espelhos de condutas sociais. Sua preocupação fundamental parece ser a de criticar sistematicamente quaisquer posturas revelando que, em todas, sempre há uma faceta ridícula e uma desconformidade entre expressão e valor intrínseco. Indo mais fundo, ele se dedica a desconstruir qualquer conceito de realidade com que se depare.

Assim, sua ficção tem por objeto uma descarnada crítica das posturas de suas personagens, aristocráticas em sua grande maioria. Ele desconstrói, ponto por ponto, os arquétipos de bom comportamento levantados a tanto custo pelos seus antecessores. Da mulher idealizada — fiel, bem-comportada, exemplo de mãe, esposa submissa — nada resta depois de sua obra.

Do ponto de vista político, isso significa, quando pouco, uma atitude de ceticismo quanto aos projetos de identidade nacional embutidos nos arquétipos românticos. Mas, a coisa parece ir muito mais longe. Machado de Assis, ao dedicar-se à crítica de todas as estruturas e comportamentos sociais, encontra uma fórmula de se opor ao sistema vigente, sem propor alternativas. Até porque elas inexistiam enquanto formulações que escapassem ao círculo de giz do pensamento dominante. Sua atitude em Esaú e Jacó é de uma nitidez alucinante, ao fazer do Império e da República irmãos gêmeos, indistinguíveis em qualquer aspecto que não fosse uma atitude política verbalizada. E, como ele não acreditava em discursos, vê

com lucidez-desatino que tudo havia mudado para que tudo continuasse exatamente igual. Fórmula que seria usada literalmente, muitos anos depois, por um escritor italiano: Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Ela resume mesmo o seu romance *O Leopardo*.

\*

Vê-se assim que, nas obras de nossos dois maiores romancistas do século XIX, constituem-se imaginários bastante diferenciados. Opostos mesmo.

O mundo ideado por Alencar recorta seus limites em uma geografia social de que estão excluídos os segmentos pobres da sociedade, evitando assim enfrentar os conflitos efetivamente determinantes de sua dinâmica histórica. Seu mundo é homogêneo e claro. Tudo aí ressuma ao asseio de superfície que qualquer sociedade aristocrática que se preze faz questão de preservar. Suas pequenas manchas são, além de temporárias, facilmente removíveis, não constituindo jamais aquela crosta de indignidade que cimenta as sociedades que assumem efetivamente os seus conflitos e lutam claramente pela manutenção dos privilégios que as sustentam. O imaginário de Alencar, limpo e sereno, constitui um mundo cujas engrenagens estão perfeitamente lubrificadas e os desvios de conduta, absorvíveis, já estavam desde sempre previstos. Daí a sua intensa luminosidade e a clareza de suas oposições constitutivas, cujo preço é um dualismo ético que exclui tudo o que se lhe opõe. Não dispõe ele de zonas de penumbra e mesmo de escuridão, onde as baixezas humanas medram, apesar das morais de conveniência.

Tudo nesse mundo pode estar exposto à luz do dia, uma vez que dele já foram previamente expurgados os contrastes comprometedores. Em resumo, todas as suas personagens são essencialmente boas, desde que pertencentes à classe dominante, e suas eventuais más ações encontram explicação e justificativa em acidentes de percurso. Corrigidos os efeitos de tais tragédias pessoais, todos eles se reintegram na natural bondade humana e num sistema inquestionado e inquestionável. Quando nele aparecem cenas menos aconselháveis, em excepcionais zonas de sombra ou penumbra, é para contrastar melhor com as cenas iluminadas e valorizarem-nas ainda mais. Estas permanecem, aquelas se esfumam tão rapidamente quanto surgiram. Suas personagens têm um padrão de conduta linear e terminam sempre praticando o bem, ainda que por caminhos tortuosos. Falta a esse mundo a pitada de imperfeição que o tornaria mais próximo do humano comum.

Todo o movimento aqui dirige-se para o alto e as pequenas quedas inevitáveis são apenas preliminares de uma ascensão ainda maior.

A organização do mundo não apresenta imperfeições de monta, suas engrenagens movem-se lubrificadas e, se há pessoas infelizes, isso se deve apenas e exclusivamente às perfídias do destino. Todos os seus habitantes movem-se em torno das questões do namoro e do casamento e parecem inexistir os universos do trabalho e da política. Quando as personagens trabalham, isto ocorre apenas para ocupar-lhes de alguma maneira o tempo, mas as questões como salário e relações de emprego estão fora de quaisquer indagações. Nenhuma delas ocupa-se com a política e sequer a discute. É como se o estado funcionasse por conta própria e não necessitasse da participação de ninguém. Além do que, a política está encravada no espaço público e não se aclimata bem no entre-lugar da sala de visitas. É um mundo de ócio e casamentos o que Alencar constitui.

A mulher é aí construída como um modelo de pureza. Virgem, se solteira; virtuosa, se casada, sua imagem, cujo paradigma mais acabado é Emília, é a da mais absoluta castidade, quer física, quer espiritual. Mesmo Lúcia/Maria da Glória, cortesã, guarda uma castidade da alma, seja lá isso o que for. Mas a mulher é sempre um relicário de pureza, fato que termina por afastá-la do convívio masculino, sob pena de macular sua imagem tão bem esculpida, pela pena do moralismo. A personagem feminina, como demonstrei, há de aproximar-se sempre da imagem de Nossa Senhora, por reunir duas qualidades contraditórias, a um só tempo: a da virgindade e a da maternidade.

Nesse mundo imaginário, as desigualdades e os desníveis são aplainados de forma a que se tenha apenas uma mediania não-conflitiva e onde sobrepaire uma imagem feminina dotada de pureza e que justifique a sua função de base da estrutura familiar, a sua vez, célula mater da sociedade. Assim, a imagem da mulher termina por confundir-se com a imagem da pátria, criando um tecido orgânico homogêneo e extremamente bem urdido, onde a claridade e a transparência se dão como paradigmas de uma ordem social que, mais além desse imaginário, é a negação mesma de tais princípios. O mundo de Alencar, apresentado sob uma verossimilhança realista, termina sobrepondo-se às estruturas do real, criando uma realidade aceitável, porém parcial e tendenciosa. A claridade, a transparência, o equilíbrio, o movimento ascensional, o otimismo estruturante, a bondade implícita terminam por perfazer um mundo ideal, cujos conflitos têm por única função realçar o triunfo final dos princípios basilares de sustentação da ordem.

Qualquer aproximação com os imaginários televisivos de nossa contemporaneidade, mantidas as devidas proporções, não é, nem pode ser, apenas coincidência. É a prova mais cabal da permanência de tais construções no seio de nossa cultura, como sobrevivência de um modelo de

imaginário coerente com os desníveis ainda hoje existentes na estruturação arcaica de nossa ordem social. Não há, como não houve no século XIX, nenhum desajuste entre a ordem imaginária da sociedade e as formas de convivência e de relação, ontem como hoje, fundadas na mais completa injustiça e na irresponsabilidade social de elites enfatuadas e insensíveis. Apenas a construção desses mundos imaginários tem como função precípua a justificação do injustificável, a naturalização da desigualdade e a canonização do sistema social. E como, no plano do imaginário, a temporalidade tinge-se de outros tons e tende a uma permanência mais longa do que desejariam as ideologias de superfície tão bem apresentadas sob o rótulo da modernidade, a sua eficácia torna-se ainda maior.

Claro está, também, que o que se mantém do imaginário alencarino é o que ele tem de mais evidente na sua construção, não nos seus temas. Seria incompreensível, nos dias de hoje, a castidade absoluta de suas heroínas; como seria impensável, no século XIX, o aberto apelo à sexualidade que sustenta hoje o perfil das personagens femininas. Mas a transparência e o movimento ascensional, o aplainamento das desigualdades, a justificação do injustificável, aí estão intocados e atuantes, num modelo que recorre aos arquétipos sociais mais arraigados na memória coletiva

Em Machado de Assis, o mundo imaginário articula-se a partir de outras premissas. Longe dele a claridade idealizante de Alencar. Envereda com mais habilidade pelo chiaroscuro, em que as zonas de sombra se interpoem entre as de luminosidade e nem tudo fica plenamente iluminado.

A geografia social aí surge matizada, com a presença de classes sociais diferenciadas e cujos interesses se opõem. Se não há conflitos sociais marcantes a definir o rumo das narrativas, é porque os segmentos mais pobres não chegam ao papel de protagonistas, mimetizando a ordem social de que emerge este imaginário. São sempre os ricos que se apresentam em cena com o poder de desempenhar os papéis principais, restando aos menos favorecidos servirem como elementos contrastantes às ações daqueles. Nesse mundo os conflitos existem e estão expostos em toda sua clareza. O que inexistente é uma força social que possa colocar em confronto político as classes que apenas se chocam, de forma desordenada e sem perspectivas estratégicas definidas.

Os ricos, que em geral assumem a voz narrativa, protagonizam as ações. Com isso colocam os mais pobres em situação de criaturas observadas de um ponto de vista que lhes é oposto. Assim, esse mundo surge, apesar dos contrastes gritantes, como ordenado e com suas engrenagens funcionando a contento. Para isso é necessário que os mais ricos saibam

sempre, e sem piedade, colocar os demais nos postos que lhes estão reservados na ordem social constituída. O preço da permanência do modelo é que todos aceitem como justos os papéis que o destino lhes reserva. E outra não é a função dos narradores cínicos que Machado constrói com tanta competência.

Suas personagens, então, podem ser vistas como extremamente diferenciadas em relação às de Alencar. Ele procura traçar perfis de pessoas comuns, afastando-se dos extremos de perfeição ou de degradação, navegando sempre pelas águas de uma mediania mais próxima do cotidiano de seu leitor, contemporâneo ou não. O próprio comportamento e formação de suas criaturas não foge do dia-a-dia de uma cidade pequena e acanhada, como era aquele Rio de Janeiro da segunda metade do século. Ninguém, na sua galeria de criaturas, destaca-se por qualquer tipo de excepcionalidade, seja de inteligência, seja de posição, seja de beleza, seja de cultura ou seja mesmo de mediocridade. Todos acomodam-se com facilidade aos modelos esperáveis e ninguém há de esperar delas ações heróicas ou gestos extremados. O que sempre se destaca são as engrenagens dentro das quais se movem e pelas quais são triturados, discreta mas eficientemente. O que não impede, por outro lado, que adquiram personalidades marcantes, até mesmo porque, sendo seres comuns, seus contrastes tornar-se-ão mais convincentes.

Capitu habita o imaginário nacional, desde o século passado, e que tem ela para tanto? Se não é feia, não chega a ser bonita; inteligente, sim, mas inculta; ousada ao extremo, mas sabendo dissimulá-lo muitíssimo bem; pobre, mas remediada; tinha estudado o que competia às mulheres estudar, porém nem por isso destacava-se de suas amigas. Seria tal permanência no imaginário devida apenas à possibilidade, nunca claramente confirmada, do adultério? E, por que a metáfora dos “olhos oblíquos e dissimulados de cigana”, até hoje é a primeira referência que vem à lembrança de quem fala de Capitu? Talvez a resposta a tais indagações esteja no fato de que seu perfil configura uma possibilidade imaginária extremamente adequada aos padrões de nossa cultura. Um pouco de malandragem, muito de sedução, uma estudada ambigüidade e, principalmente, nenhuma transparência nas ações e gestos. Talvez esteja aí a receita de seu sucesso inegável, apesar de sua ineludível mediocridade constitutiva.

Isto marca uma diferença essencial na construção dos imaginários de Alencar e de Machado. Este escapa da cena iluminada e idealizante, cujo eixo condutor apóia-se na transparência e na clareza. Sua opção é outra. Prefere desenhar uma humanidade em meios-tons e sem a utopia de um eterno desenvolvimento, de um incessante caminhar para o alto.

Um José Dias, apesar de ator secundário, ilustra a tese. Ele é capaz de todas as boas e todas as más ações necessárias aos objetivos que traça para si mesmo ou para os outros. Se tem a retidão de caráter, nem por isso deixou de cometer falsidade ideológica, ao apresentar-se à família Santiago, como médico homeopata. Revelada a treta, o pai de Bentinho, não só o mantém em casa nessa condição, como permite que exerça seu falso, ainda que eficaz, magistério em outras partes. Todos assumem, cada um à sua maneira, pequenos crimes e mentiras institucionais. E ninguém vive em ar de santidade.

Virgília é a esposa adúltera que passeia em cena, contando com a simpatia irrestrita do narrador e cativando os leitores. Sua relação com Brás Cubas assume ares de normalidade e de cotidianidade. Não há grandes acusações, nem grandes culpas; as faltas são parte do dia-a-dia e não assustam a ninguém. O mundo é imperfeito e ninguém espera dele algo diferente. As poucas personagens que se preocupam com as faltas, preocupam-se em repará-las, para minorar-lhes os efeitos, mas sem perspectivas de moralizar o mundo.

E é isto que torna esse universo imaginário complexo e contraditório mais próximo das humanas imperfeições. Não há aqui um narrador que pretenda reformar as personagens e, em decorrência, seu meio social. Isto faz com que a narrativa de Machado abandone a deriva histórica de nosso romance, abrindo mão dos narradores autoritários e moralizadores. Uma perspectiva de democratização da narrativa descortina-se aqui, até porque o imaginário que se constitui a partir dela herda, necessariamente, as suas incompletude e abertura, que permitem ao leitor participar ativamente do seu processo de realização. Ele deverá completar livremente as lacunas da narrativa e decidir sobre as ambigüidades que ela lhe há de propor.

No mundo de suas personagens, a ausência do mundo do trabalho é marcada de forma muito especial. Suas personagens, quando trabalham, não têm no trabalho uma fonte de realização e, em consequência, ele não desempenha na articulação da narrativa nenhum papel especial. Brás Cubas não trabalha, definitivamente, mas isto marca apenas que ele não precisa trabalhar para viver e muitíssimo bem. Não exclui que outros trabalhem e vivam de sua atividade. Bentinho trabalha, como advogado que é; e de sua militância tira o sustento de sua família. Entretanto, sua ocupação profissional não tem a menor importância para o desenvolvimento de Dom Casmurro. Rubião é outro rico, que só trabalhou antes de haver a herança de Quincas Borba. Entretanto convive com personagens que trabalham muito, com especial realce para Cristiano Palha. Só que as cenas relativas ao trabalho continuam ausentes do cenário das ações. O trabalho ainda não é um tema para a narrativa literária, entre nós, ancorada

que está no mundo dos que vivem do trabalho alheio.

Já o mundo da política surge, timidamente é verdade. Mas surge para ser completamente esvaziado de qualquer significação importante. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, isto se dá de forma clara. Brás Cubas foi deputado e isso, para o romance, rende um escasso capítulo em que o narrador-personagem fala de seu único projeto em toda uma legislatura: a modificação da altura das barretinas dos uniformes da Guarda Nacional. É a forma que Machado de Assis encontra para evidenciar o apreço que tinham pela política os homens de nossa aristocracia do dinheiro. Ela aqui se resume a uma atividade secundária e desimportante, espécie de galardão a ser atribuído aos bem-nascidos. Em nenhum momento a atividade política aparece como decisória para os destinos do Estado. Como se o autor, através de seus narradores, estivesse a dizer que o parlamento nada decidia de importante. O próprio Lôbo Neves, ainda que personagem secundaríssima, é deputado a vida toda, aspira ao ministério e é nomeado presidente de província. Entretanto sua atividade parlamentar ou executiva jamais vem à cena do romance.

Em Machado a política existe e está presente, mas não chega ao primeiro plano do romance. Como está preocupado em desconstruir o romance romântico, ele há de tematizar a mesma área que é a dimensão pública do espaço privado. O romance político demanda a abordagem do espaço público e, entre nós, será necessário esperar por Euclides da Cunha e por Lima Barreto para que as sendas desbravadas por um Manuel Antônio de Almeida possam ser retomadas e alargadas.

Por outro lado, aqui não há movimento para cima. É para baixo que se movem as personagens mais pobres, afastando-as ainda mais das que se lhe opõem. As de cima, ou se mantêm onde estão, ou ascendem, e com isso os movimentos desse imaginário tendem para uma desarmonia tão gritante quanto os desníveis sociais que ele consagra. Nem se pode afirmar com propriedade que haja aqui movimento, no mesmo sentido em que ele pode ser percebido em José de Alencar. Neste, o imaginário tende para o alto, tudo aí objetiva uma meta ascensional, de aperfeiçoamento crescente das personagens e das relações entre elas. Já em Machado, nada disso se passa. O mundo imaginário agita-se, mas nada se modifica no essencial. Há burburinho, mas não existe avanço, até porque não existem metas. Tudo continua se regendo da mesma maneira, os pobres em decadência, os ricos estáveis; as estruturas sociais intocadas e o jogo político repetindo os mesmos caminhos; as personagens piorando ou, quando muito, mantendo-se na mesma. Não há nesse imaginário a perspectiva do progresso humano. Pode haver enriquecimento e ascensão social, mas não melhoria da qualidade ética ou da felicidade pessoal.

As mulheres, na sua obra, confirmam e desenvolvem esse quadro. Não havemos de deparar-nos com as heroínas de Alencar, castas e intocáveis. Aqui as mulheres são de carne e osso, têm sentimentos e permitem-se uma relação normal com os homens que as cercam. Não há o pânico do pecado, nem a síndrome da virgindade. Se há pureza, isto é normal e não resultado de esforços heróicos. E a virgindade não é tratada como tema que mereça maior atenção. As personagens de Machado de Assis estão preocupadas com outras coisas e, entre elas, com a ascensão social. Se solteiras, preocupam-se com o casamento, não com o que ele as fará perder: a pureza. Se casadas, tratam de suas vidas e de sua realização amorosa, nem sempre dentro dos limites do matrimônio. Seus movimentos têm como eixo a mobilidade social e o acúmulo de riqueza. Se já são ricas, tratam de manter suas situações; se pobres, lutam por conquistar alguma, sem que as preocupações com a manutenção da pureza, seja de sentimentos, seja de corpo, tornem-se sequer problemáticas.

Elas têm a cultura que lhes está destinada pelo sistema, aprendem a mover-se dentro dos limites das conveniências e estão longe de constituírem-se em arquétipos, sequer em exemplos. O que as define, no seu conjunto, é uma certa mediania de inteligência e de dotes físicos; de esperteza diante dos homens e da exata dose de ingenuidade necessária ao desempenho de seus papéis sociais. Nem todas são belas e, quando o são, não exageram. Elas nunca são mostradas como sustentáculo da moral familiar ou como portadoras de uma ética que os homens pregam, sem cumprir. Ao contrário, pecam também e não primam no exercício da maternidade. A idéia que Machado deixa, nos seus textos, é a de que os filhos ocupavam um espaço relativamente limitado na existência de suas progenitoras. Mesmo D. Maria da Glória, mãe de Bentinho, esalfa-se trabalhando para a família como um todo e não especialmente para o seu filho único varão. Talvez até menos para ele.

A coerência tampouco é marca registrada de tais criaturas. A permanência de seus planos de vida é muito mais determinada pelas conveniências de percurso do que por princípios rigidamente estabelecidos. Parece que as pessoas nesse mundo estavam, de alguma forma, atadas a destinos que lhes escapavam, e muito, do controle pessoal. Isto faz do imaginário machadiano alguma coisa cuja dinâmica não tem uma direção única, como em Alencar. Ao contrário, passa a impressão de uma certa dose de aleatório. Com isso, ele mimetiza a percepção do real que as classes abastadas exibem, ao não entender os verdadeiros movimentos da sociedade em que vivem e ao se deixarem levar pelas impressões de superfície que, como as modas, cambiam todo o tempo, negando qualquer ilusão de permanência. De permanente mesmo só a sua irresponsabilidade histórica.



Com isso, Machado de Assis propõe uma leitura da realidade social de seu tempo extremamente cética e negativista. Ele não se alinha entre aqueles que acreditam no progresso a qualquer preço e na permanente melhoria do ser humano. Ao contrário, a constituição do seu imaginário tende para um progressivo esvaziamento dos conceitos básicos de que se alimenta a máquina ideológica dominante. Ele é o romancista da descrença e da desconfiança. Ele nos faz ver o que é o mundo, sem que o aceitemos, nem como permanente, nem como justo. Mas, tudo isso sem ideologizações de superfície, nem denúncias retóricas, apenas com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia...”

\*

A oposição desses dois universos imaginários faz ver que uma mesma época, um mesmo espaço social, uma mesma história podem ser construídos de formas totalmente diferentes pelos discursos sociais, quer sejam do mesmo tipo, quer sejam de tipos diferenciados. No caso, nossos dois romancistas trabalham tematizando um mesmo espaço social, num momento histórico específico, e produzem imaginários completamente divergentes. A explicação de tal fato não pode permanecer cativa de detalhes formais, mas apela decisivamente para a problemática da enunciação.

O que há de profundamente diferente aqui é a configuração social dos enunciadores.

Alencar, como sabemos, é filho de político e senador do Império. Ainda que filho natural, pois seu pai era padre, sempre viveu e conviveu dentro da classe dominante. Ali se educou e recebeu as suas primeiras impressões do mundo. Formou-se, sabendo-se superior aos escravos e acima da gente simples que só conhecia de vista. Machado de Assis, filho de gente pobre, nasceu e cresceu no Morro do Livramento, convivendo com os seus iguais, moleques como ele, respirando o ar da gente simples e sonhando, talvez, em um dia pertencer a outro domínio do social. Sua convivência com pessoas de recursos e de posição reduz-se à casa da madrinha, viúva de um senador do Império, vizinha e provavelmente patroa de sua mãe. Seu pai, pintor de paredes e negro, não lhe poderia proporcionar muito mais em termos de oportunidades sociais. Se emerge, se se faz valer, numa sociedade dominada por brancos, deve-o ao seu extremo valor e não às oportunidades fáceis, que não existiam.

Se ambos ocupam, na maturidade de suas vidas, posições sociais equivalentes, suas trajetórias foram opostas. Suas formas de experiência do mundo dizem respeito a biografias enraizadas em pólos antagônicos do espectro social e, por isso, carregam consigo valores tão diferentes. Machado não expõe nunca um projeto político, que não alimentava. Alen-

car vivia e trabalhava para realizar o seu, público e reconhecido. Este faz vida política, elege-se deputado e chega a ministro da Justiça. O outro marca rigidamente suas distâncias face à vida pública. Só foi candidato à presidência da Academia Brasileira de Letras, para a qual se elegeu e, enquanto viveu, não deixou o cargo, legitimado pela estima geral. Foi homem público, a seu modo, mas sem mesclar-se com as instituições reconhecidas como gestoras do estado. Seu cargo de funcionário público de alto nível, que lhe garantia a sobrevivência com dignidade, não parece ter influído decisivamente em suas posições éticas e políticas. Sua oposição visceral às formas de convivência adotadas pela sociedade é tão evidente em suas obras que parece difícil imaginar que, na vida pessoal, elas não se constituíssem num parâmetro decisivo de sua relação com o mundo. O quase-retiro em que sempre viveu, ao lado de sua Carolina, é poderoso argumento nessa direção. Machado nunca foi um homem de salões, nem freqüentava a Corte. Vivia na “sociedade”, não com ela.

Homens dotados de experiências tão diferentes produziram efetivamente obras muito distintas. Machado carregava consigo a vivência dos pobres — tão humilhados, na literatura, pelo seu Brás Cubas!—; Alencar trazia consigo as certezas dos que estão por cima, ainda quando mitigadas por seu espírito reconhecidamente liberal. Se este estudou com regularidade freqüentando escolas, Machado, ao que se saiba, dependeu de si mesmo para acumular a enorme cultura que revela, com mestria e com parcimônia.

Atores tão distintos observavam a vida a partir de ângulos muito diferentes e compreendiam-na segundo parâmetros condizentes com suas experiências vividas. E isto é que faz com que seus narradores construam mundos imaginários tão diferentes entre si, organizados segundo os valores em que acreditam e com os quais se identificam. E estes universos, se têm como vigas mestras tais valores, contribuem de forma definitiva para desenvolvê-los, modificá-los e introjetá-los nos seus leitores diretos e indiretos.

\*

Desta forma, este estudo pretende contribuir para uma melhor compreensão dos conflitos ideológicos que atravessaram a segunda metade do nosso século XIX, principalmente do ponto de vista da vida cotidiana. Seu centramento se dá sobre os imaginários construídos ao longo da segunda metade do século passado e não só pelos escritores de ficção. E, como sabemos, o imaginário, numa possível topologia dos discursos, situa-se a meio caminho entre a rigorosa e descarnada geometria dos conceitos — criaturas que são do mundo dos universais — e a concre-

tude irredutivelmente específica das vivências pessoais — habitantes do vasto campo dos singulares. Ele encontra o seu lugar no purgatório dos particulares, devendo seu alcance epistemológico à sua proximidade com os conceitos e sendo credor das singularidades no que tem de plástico e palpável pelos sentidos. Daí nasce a sua inegável força e sedução. Nem se confunde com a incompreensível experiência pessoal, nem foge para as abstrações do conceito, onde as pessoas comuns e correntes desfalecem pela falta do oxigênio das coisas palpáveis. Ele equilibra-se num meio-termo que, a um só tempo, conceitua e concretiza. As imagens, que o constituem e povoam, estão sempre dotadas de uma ambigüidade constitutiva. Tanto apontam para o céu, como se rojam na terra cotidiana. Falam uma linguagem acessível e cifrada, dizem o que não dizem e negam o que explicitam, são capazes de abrir caminho para as mais altas especulações e exemplificar os comportamentos mais imediatos. É nesse entre-lugar de discurso que todas as culturas vão registrar suas formas de viver as estruturas do real. Nas teorias tentam explicar a construção do universo; na vida pessoal sofrem-se as injunções inescapáveis do mundo circundante. Nos imaginários registram-se as formas como as culturas são capazes de vivenciar os interditos abstratos de tais esferas de outra forma, muitas vezes, inacessíveis.

Daí a importância de incorporar o estudo dos imaginários à construção da história, pois é através deles que se consegue ultrapassar a barreira conceitual que, muitas vezes, impede o acesso à vida cotidiana e às experiências existenciais que são, ao fim e ao cabo, o objetivo de qualquer das ciências do homem.

É este um trabalho de arqueologia, cujo objetivo central é mapear as construções imaginárias que povoaram as mentalidades e contribuíram para uma determinada forma de compreensão da realidade humana dentro da vida social em que se desenrola. É, para lançar mão de uma metáfora, um trabalho assemelhado ao do etnólogo que traz o seu grão de areia para que o teórico da antropologia possa produzir o cimento de uma teoria cultural mais ampla. Este livro aguarda dos historiadores a tessitura de uma rede discursiva, de que ele seja um dos fios da meada, para que se possa ter, a cada momento desse processo, uma visão do nosso século XIX renovada e aprofundada. Mas, principalmente, desmitificada pelo confronto entre os discursos oficiais e oficiosos e as construções do imaginário que, se se afastam da realidade aceita, conduzem a um mergulho profundo nas razões mais fundamentais das formas como as pessoas entendem a sua experiência de vida.

Que mais se poderia pedir a quem busca, permanentemente, entender a si mesmo e ao mundo em que lhe toca viver?

*O que quase  
não entra...*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- A BÍBLIA Sagrada. Tradução de João Fereira de Almeida. 35. impressão. Rio de Janeiro : Imprensa Bíblica Brasileira, 1977.
- ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. In: COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. 3. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Niterói : EDUFF, 1986.
- ALENCAR, José Martiniano de. Romances ilustrados de José de Alencar. 7. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Brasília : INL, 1977a. V. 1 : Como e porque sou romancista.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 7. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Brasília : INL, 1977b. V. 7 : Diva.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 7. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Brasília : INL, 1977c. V. 1 : Iracema.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 7. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Brasília : INL, 1977d. V. 7 : Lucíola.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 7. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Brasília : INL, 1977e. V. 7 : Senhora.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 7. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Brasília : INL, 1977f. V. 6 : Sonhos d'Ouro.
- ALIGHIERI, Dante. A divina comédia. Tradução de Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro : Ediouro, [s.d.].
- Anônimo - RUA do Ouvidor. Rua do Ouvidor, 1898 apud NEEDELL, Jeffrey D. Belle Époque Tropical. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.
- ASSIS, Machado de. Obra Completa. 2. ed. Rio de Janeiro : J. Aguilar, 1962d. V. 2 : Dom Casmurro.

- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 2. ed. Rio de Janeiro : J. Aguillar, 1962a. V. 2 : Memórias Póstumas de Brás Cubas.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 2. ed. Rio de Janeiro : J. Aguillar, 1962b. V. 2 : Quincas Borba.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Obra Completa. 2. ed. Rio de Janeiro : J. Aguillar, 1962c. V. 2 : Páginas Recolhidas.
- AULETE, C. Dicionário contemporâneo de língua portuguesa. 2. ed. Rio de Janeiro : Delta, 1964.
- AZEVEDO, Aroldo de. Brasil, a terra e o homem. São Paulo : Ed. Nacional : EDUSP, 1970. V. 2: A vida humana.
- AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. Noite na taverna. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1963.
- BENJAMIN, Walter. O narrador : Observações acerca da obra de Nicolau Lescov. In: BENJAMIN, Walter. Os Pensadores - Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas. Tradução de Erwin Theodor. São Paulo : Abril Cultural, 1975.
- BERGER, Paulo et al. Pinturas & pintores do Rio Antigo. Rio de Janeiro : [s.n.],1990.
- BEVILAQUA, Clóvis. Código Civil dos Estados Unidos do Brasil. Edição histórica, 4. tiragem. Rio de Janeiro : Ed. Rio, 1979. v. 1.
- CAHALI, Yussef Said. Divórcio e separação. 2. ed., rev., aum. e atual. São Paulo : Revista dos Tribunais, 1981.
- CAMÕES, Luís Vaz de. Lírica. Seleção, prefácio e notas de Massaud Moisés. São Paulo : Cultrix, 1968.
- CUNHA, Antônio Geral da. Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa. 2. ed., 4. impressão. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1991.
- DIAS, Antônio Gonçalves. Canção do exílio. In: DIAS, Gonçalves. Poesias. 2. ed. Rio de Janeiro : Agir, 1960.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. 1. ed., 4. impressão. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, [197-?].
- FRAGOSO, J. L. Economia brasileira no século XIX : mais do que uma plantation escravista-exportadora. In: LINHARES, Maria Yedda. História geral do Brasil. Rio de Janeiro : Campus, 1990.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Fausto. Tradução de Jenny Klabin Segall. 2. ed. Belo Horizonte : Itatiaia, 1987.
- GROLIER. The Academic American Encyclopedia™.(Electronic Version). CD-Rom. Danbury, CT : Grolier Incorporated, 1991.
- GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes. 3. ed. São Paulo : Ave Maria , 1981.
- GUSMÃO, Paulo Dourado de. Dicionário de Direito de Família : verbetes com jurisprudência. Rio de Janeiro : Forense, 1985.
- HALLEWEL, Laurence. O livro no Brasil : sua história. Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo : T.A.Queiroz : EDUSP, 1985.
- HASENBALG, Carlos Alfredo. Discriminação e desigualdades raciais no Brasil. Tradução de

- Patrick Burglin. Rio de Janeiro : Graal, 1979.
- HERCULANO, Alexandre. Eurico, o Presbítero. Rio de Janeiro : Ediouro, [s.d.].
- LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. 5. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio, 1979.
- MARX, Karl. Contribución a la crítica de la economía política. Madrid : A. Corazón, 1970.
- MARX, Karl. O Capital : crítica da economia política. Tradução de Régis Barbosa e Flávio S. Khoté. 2. ed. São Paulo : Nova Cultural, 1985. v. 1.
- MATTOSO, E. Cousas do meu tempo. Bordeaux : Gounouilhau, 1916.
- MAURO, Frédéric. O Brasil no tempo de Dom Pedro II - 1831-1889. São Paulo : Companhia das Letras, 1991.
- MEYER, Augusto. A chave e a máscara. Rio de Janeiro : O Cruzeiro, 1964.
- NEEDELL, Jeffrey - Belle époque tropical. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.
- PENA, Luís Carlos Martins. O juiz de paz da roça. In: COMÉDIAS de Martins Pena. Edição crítica por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro : Ediouro, [s.d.].
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. Classes médias urbanas : formação, natureza, intervenção na vida política. In: FAUSTO, Bóris (Org.). História geral da civilização brasileira. 5. ed. São Paulo : Difel, 1985. v. III.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Tentativa de classificação da obra de José de Alencar (Ficção). In: ALENCAR, José Martiniano de. Romances ilustrados de José de Alencar. 7. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Brasília : INL, 1977. v. 1.
- RIBEIRO, Gladys Sabina. Cabras e Pés-de-Chumbo : os rolos do tempo. O antilusitanismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1930). Niterói, 1987. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, 1987.
- ROBERT. Le Petit Robert 2 - dictionaire universel des noms propres. Paris : S.E.P.R.E.T., 1975. v. 2.
- SAULNIER, Verdun. L. La littérature française du siècle philosophique (1715-1802). Paris : Presses Universitaires de France, 1948. v. 128.
- SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo : Machado de Assis. São Paulo : Duas Cidades, 1990.
- SILVA, Antônio Moraes e. Dicionário da língua portuguesa : recopilado dos vocabulários impressos até agora. Rio de Janeiro : Litho-Typographia Fluminense, 1922.
- SODRÉ, Nélson Werneck. História da literatura brasileira. 7. ed. atual. São Paulo : DIFEL, 1982.
- TAUNAY, Visconde de. Reminiscências. São Paulo : [s.n.], 1923.

# APARATO CRÍTICO

## 1 MULHERES, SEXUALIDADE E FAMÍLIA

ALVES, Branca Moreira. Sexualidade feminina : algumas considerações sobre identidade sexual e identidade social. Escrita/Ensaio, São Paulo, v. 3, n. 5, 1979.

AMOR e sexualidade no ocidente. Traduzido por Anna Maria Capovilla, Horácio Goulart e Suely Bastos. Porto Alegre : L&PM, 1992. Edição especial da revista L'Histoire/Senil.

ANDRADE, Maria Rita Soares de. A mulher na literatura das línguas novi-latinas. Livre-docência, Ateneu Pedro II - Aracaju, 1929.

ARIES, Phillipe, BÉJIN, André (Org.). Sexualidades ocidentais : contribuições para a história e para a sociologia da sexualidade. Traduzido por Lygia Watanabe e Thereza Christina Stummer. 2. ed. São Paulo : Brasiliense, 1986.

ARON, Jean-Paul. Misérable et glorieuse femme du XIX<sup>e</sup> siècle. Paris : Fayard, 1980.

AUGUSTA, Nízia Floresta Brasileira. Direitos das mulheres e injustiça dos homens. 4. ed., Introdução e notas Constância Lima Duarte. Tradução de Mary Wollstonecraft. São Paulo : Cortez, 1989. Tradução de : Vindication of the rights of woman.

AZAMBUJA, Sônia Curvo. Feminismo e feminilidade. In: GALVÃO, Valnice, PRADO Jr., Bento. Almanaque : Cadernos de Literatura e Ensaio, São Paulo, v. 10, 1970.

BADINTER, Elizabeth. Um é o outro : relações entre homens e mulheres. Traduzido por Carlota Gomes. 4. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986.

BAL, Mieke. Femmes imaginaires. Paris : Nizet, [s.d.]

BARTHES, Roland e et al. Masculino, feminino, neutro : ensaios de semiótica narrativa. Traduzido por Tânia Franco Carvalhal. Porto Alegre : Globo, 1976.



- BASAGLIA, Franca Ongaro. Mulher. In: ROMANO, Ruggiero (Ed.) Enciclopédia Einaudi, Lisboa : Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1989. V. 20, p. 165-198.
- BASSANEZI, Carla, GOUVÊA, Cecília, MENEGUELLO, Cristina et al. A mulher na Idade Média. Campinas : Ed. da Unicamp, 1986.
- BATAILLE, Georges. L'érotisme. Paris : Union Générale de Éditions, 1975.
- BATINGA, Fernando. A outra banda da mulher. Rio de Janeiro : Codecri, 1981.
- BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo. Traduzido por Sérgio Milliet. 6. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1980. v. 2.
- BELKIS, Morgado. A solidão da mulher casada. Rio de Janeiro : J. Olympio, 1985.
- BELOTTI, Elena Gianini. Educar para a submissão : o descondicionalismo da mulher. 2. ed., Petrópolis : Vozes, 1975.
- BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. Mulheres de ontem? - Rio de Janeiro - Século XIX. São Paulo : T.A. Queiroz Editor, 1989.
- BETTELHEIM, Bruno. Psicanálise des contes de fées. Paris : Robert Laffont, 1979.
- BINZER, Ina von. Os meus romanos. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1980.
- BLAY, Eva Alterman. Trabalho domesticado : a mulher na indústria paulista. São Paulo : Ática, 1978.
- BONDER, Gloria. Los estudios de la mujer y la crítica epistemológica. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL SOBRE PESQUISA E DOCÊNCIA RELATIVOS À MULHER, 1., 1982, Montreal.
- BRAGA, Maria Ondina. Mulheres escritoras. Lisboa : Livraria Bertrand, 1980.
- CAMPANA, Pilar, LAGO, Soledad....y las mujeres también trabajan. Santiago : Academia de Humanismo Cristiano, 1982.
- CANEVECCI, Máximo (Org.). Dialética da família : gênese, estrutura e dinâmica de uma instituição repressiva. São Paulo : Brasiliense, 1981.
- CARDOSO, Irene. Os tempos dramáticos da mulher brasileira. São Paulo : Centro-Editorial Latino Americano, 1981.
- CÉSAR, Ana Cristina. Literatura e mulher : essa palavra de luxo. Almanaque - Cadernos de Literatura e Ensaio, São Paulo: Brasiliense, v. 10, 1979.
- CHABROL, Claude. Le récit féminin. Paris : The Magne/Mouton, 1972.
- CHAGAS, Fundação Carlos. Mulher brasileira : bibliografia anotada. São Paulo : Brasiliense, 1979.
- CIXOUS, Hélène. La venue à la écriture. Paris : [s.n.], 1977.
- CLÉDAT, Françoise. L'écriture du corps. Magazine Littéraire, Paris, v.180, jan. 1982.
- COLASANTI, Marina. A nova mulher. Rio de Janeiro : Nórdica, [s.d.]
- COQUILLAT, Michele. La poétique du mâle. Paris : Gallimard, 1982.
- COSTA, Albertina de Oliveira, BRUSCHINI, Cristina (Org.). Rebeldia e submissão : estudos sobre a condição feminina. São Paulo : Vértice : Revista dos Tribunais : Fundação Carlos Chagas, 1989.

- CUNHA, Herculano Augusto Lassance. Dissertação sobre a prostituição em particular na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro : Typografia Imperial de Francisco Paula Brito, 1845.
- DURÁN, María Ángeles. A dona-de-casa : crítica política da economia doméstica. Rio de Janeiro : Edipuc/Nem, 1981.
- ESTEVES, Martha de Abreu. Meninas perdidas : os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1969.
- A ESTRUTURA familiar na opressão feminina. São Paulo : Brasiliense, 1980. (Cadernos de Debate, n.6).
- Étiemble. L'érotisme et l'amour. Paris : Le Livre de Poche, 1987.
- EXPILLY, Charles. Mulheres e costumes no Brasil. Traduzido por Gastão Penalva. São Paulo : Ed. Nacional : Brasília, DF : INL, 1977.
- FAUCHERY, Pierre. Le destinée feminine dans le roman européen du dix-heutième siècle. Paris : A. Colin, 1972.
- FELMAN, Shoshana. La folie et la chose littéraire. Paris : Du Seuil, 1978.]
- FEMININO e literatura. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 101, abr./jun. 1990.
- FLANDRIN, Jean-Louis. Familles. Paris : Du Seuil, 1984.
- \_\_\_\_\_. O sexo e o ocidente. Traduzido por Jean Progin. São Paulo : Brasiliense, 1988.
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade. Traduzido por Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro : Graal, 1985.
- GALVÃO, Valnice Nogueira. Frequentação da donzela-guerreira. Almanaque : Cadernos de Literatura e Ensaio, São Paulo: Brasiliense, v. 10, 1979.
- GARAUDY, Roger. Liberação da mulher, liberação humana. Traduzido por Hélio Pólvora. Rio de Janeiro : Zahar, 1982.
- GAUTHIER, Xavière. Femmes, une autre écriture? Magazine Littéraire, Paris, v.180, jan. 1982.
- \_\_\_\_\_, RIVIÈRE, Anne. Des femmes et leurs œuvres. Magazine Littéraire, Paris, v. 180, jan.1982.
- GAY, Peter. A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud : a educação dos sentidos. Traduzido por Peer Salter. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.
- GAZZOLA, Ana Lúcia de Almeida (Org.). A mulher na literatura. Belo Horizonte : Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1990.
- GODELIER, Maurice. Homem/mulher. In: ROMANO, Ruggiero (Ed.) Enciclopédia Einaudi, Lisboa : Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1989. V. 20, p. 147-164.
- GONTIER, Fernande. La femme et le couple dans le roman. Paris : Klincksieck, 1976.
- GOREAU, Angeline. Sexualidades ocidentais. Recife : Contexto, 1980.
- HAHNER, June. A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas. São Paulo : Brasiliense, 1981.
- \_\_\_\_\_. A mulher no Brasil. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1978.
- HÉRITIER, Françoise. Casamento. In: ROMANO, Ruggiero (Ed.). Enciclopédia Einaudi, Lisboa : Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1989c. V. 20, p. 11-26.
- \_\_\_\_\_. Família. In: ROMANO, Ruggiero (Ed.). Enciclopédia Einaudi, Lisboa : Imprensa

- Nacional : Casa da Moeda, 1989a. V. 20, p. 81-95.
- \_\_\_\_\_. Masculino/feminino. In: ROMANO, Ruggiero (Ed.). Enciclopedia Einaudi, Lisboa : Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1989b. V. 20, p. 11-26.
- HUSTON, Nancy. Mouvements et journaux de femmes. Magazine Littéraire, Paris, v. 180, jan. 1982.
- IRIGARAY, Luce. Parler n'est jamais neutre. Paris : Minuit, 1985.
- JACKLIN, Carol N. La investigación feminista y el método científico. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL SOBRE A PESQUISA E DOCÊNCIA RELATIVOS À MULHER, 1., 1982, Montreal.
- JUILLARD, Loelle. Perspectivas e tendências do feminismo. Rio de Janeiro : Edipuc/Nem, 1981.
- JUTEAU-LEE, Danielle. La investigación relativa a las mujeres : Canadá. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL SOBRE A PESQUISA E DOCÊNCIA RELATIVOS À MULHER, 1., 1982, Montreal.
- LAGENEST, J.P. Baruel de. Mulheres em leilão, um estudo da prostituição no Brasil. Petrópolis : Vozes, 1977.
- LANGLEY, Roger, LEVY, Richard. Mulheres espancadas, fenômeno invisível. São Paulo : Hucitec, 1980.
- LEITÃO, Eliane Vasconcellos. A mulher na língua do povo. Rio de Janeiro : Achiamé, 1981.
- LEITE, Dante Moreira. O amor romântico e outros temas. São Paulo : Ed. Nacional : EDUSP, 1979.
- \_\_\_\_\_. Psicologia e literatura. São Paulo : Ed. Nacional : EDUSP, 1967.
- LEITE, Míriam Moreira (Org.). A condição feminina no Rio de Janeiro - século XIX. São Paulo : Hucitec : Brasília, DF : INL, 1984.
- LEMAIRE, Ria. Relectura de una cantiga de amigo. (Separata de). Nueva Revista de Filología Hispánica, México : Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México, t. 32, n.2, p. 289-298, 1983.
- LEMAIRE, Ria. Passions et positions : contribution à une sémiotique du sujet dans la poesie lyrique medievale en langues romanes. Amsterdam : Rodopi, 1987.
- LOPES, Maria Antônia. Mulheres, espaço e sociabilidade : a transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII). Lisboa : Livros Horizonte, 1989.
- MACFARLANE, Alan. História do casamento e do amor. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.
- MANOHAR, Murali. Areas de investigación en la evolución de la mujer. In: CONFERÊNCIA INTERNACIONAL SOBRE A PESQUISA E DOCÊNCIA RELATIVOS À MULHER, 1., Montreal.
- MARCO, Valéria de. O império da cortesã : Lucíola, um perfil de Alencar. São Paulo : Martins Fontes, 1986.
- MILLER, Beth. Mujeres en la literatura. México : Fleischer, 1978.
- MILLET, Kate. La poétique du mâle. Paris : Éditions Stock, 1979.
- MORAES, Santos. Heroínas do romance brasileiro. Rio de Janeiro : Expressão e Cultura, 1971.

- A MULHER e a literatura. Organon: revista do Instituto de Letras da UFRS, Porto Alegre, n. 16, 1969.
- MULHER, sociedade e estado no Brasil. São Paulo : Brasiliense, 1982.
- MULHERES em movimento. Rio de Janeiro : Marco Zero, [s.d.]
- NEGREIROS, Tereza Creuza. Aspectos psicológicos da condição feminina. Rio de Janeiro : Edipuc/Nem, 1982.
- PERREIN, Michèle. Ainsi parle una telle qui écrit. Magazine Littéraire, Paris, v. 180, jan. 1982.
- PERROT, Michelle. Os excluídos da História. Traduzido por Denise Bottmann. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.
- PERSPECTIVAS antropológicas da mulher. 2. Rio de Janeiro : Zahar, 1981.
- PIMENTEL, Sílvia. A necessária participação política da mulher. In : A MULHER como objeto de estudo. Rio de Janeiro : Edipuc/Nem, 1982.
- PRADO, Danda. Ser esposa, a mais antiga profissão. São Paulo : Brasiliense, 1979.
- PRIORE, Mary del. A mulher na História do Brasil. São Paulo : Contexto, 1988.
- ROSALDO, Michele Zimbalist, LAMPHIRE, Louise. A mulher, a cultura, a sociedade. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979.
- ROUGEMONT, Denis de. L'amour et l'occident. Paris : Union Générale de Éditions, 1975.
- SAFFIOTI, Heleieth. A mulher na sociedade de classes : mito e realidade. Petrópolis : Vozes, 1979.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. O canibalismo amoroso. São Paulo : Brasiliense, 1984.
- SCHELSKI, Helmut. Sociologie de la sexualité. Paris : Gallimard, [s.d.]
- SEBBAR, Leila. Temiogner. Magazine Littéraire, Paris, v. 180, jan. 1982.
- SILVA, Iara Maria Ilgenfritz da. Movimentos de mulheres e partidos políticos : antagonismos e condições. In : A MULHER como objeto de estudo. Rio de Janeiro : Edipuc/Nem, 1982.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. Escravidão e casamento no Brasil Colonial. In : Estudos de História de Portugal, v. II, séculos XVI a XX. Lisboa: Editorial Estampa : Imprensa Universitária, 1983.
- SORIANO, Marc. Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires. Paris : Gallimard, 1980.
- TABAK, Fanny. Exercício do voto e atuação parlamentar da mulher no Brasil. In: A MULHER como objeto de estudo. Rio de Janeiro : Edipuc/Nem, 1982.
- TABAK, Fanny, Silvia SANCHEZ. Movimentos feministas e partidos políticos. In: A MULHER como objeto de estudo. Rio de Janeiro : Edipuc/Nem, 1982.
- \_\_\_\_\_. TOSCANO, Moema. Mulher e política. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982.
- THOMAS, A.L., Diderot e Madame D'Epinay. O que é uma mulher? Traduzido por Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1991.
- VAINFAS, Ronaldo. Casamento, amor e desejo no Ocidente cristão. São Paulo : Ática, 1986.
- Vainfas, Ronaldo (Org.). História e sexualidade no Brasil. Rio de Janeiro : Graal, 1986.
- VILAINE, Anne-Marie de. Les corps de la théorie. Magazine Littéraire, Paris, v.180, jan. 1982.

Woolf, Virgínia. Um teto todo seu. Traduzido por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985.

## 2 HISTÓRIA, SOCIEDADE, CULTURA

BERNARDO Joffily. São Paulo : Companhia das Letras, 1991. v. 4.

BORNHEIM, Gerd et al. Cultura brasileira : tradição/contradição. Rio de Janeiro : Zahar : Funarte, 1987.

BOSI, Alfredo e (Org.). Cultura brasileira : temas e situações. São Paulo : Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. Dialética da colonização. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

BRANDÃO, Berenice Cavalcante et al. A polícia e a força policial no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro : DIE/PUC, 1981. (Série Estudos)

CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas : o imaginário da república no Brasil. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel de. A escrita da História. Traduzido por Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1982.

CHALHOUB, Sidney. Visões da liberdade : uma história das últimas décadas da escravidão na Corte. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.

COSTA, Emília Viotti da. Da monarquia à república : momentos decisivos. São Paulo : Grijalbo, 1977.

DARNTON, Robert. Boemia literária e revolução : o submundo das letras no antigo regime. Traduzido por Luiz Carlos Borges. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. Edição e sedição : o universo da literatura clandestina no século XVIII. Traduzido por Myriam Campello. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. O beijo de Lamourette : Mídia, cultura e revolução. Traduzido por Denise Botmann. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.

DUBY, Georges, ARIES, Philippe, LE GOFF Jacques, LABORIE, E. Leroy Ladurie. História e nova História. Traduzido por Carlos da Veiga Ferreira. Lisboa : Teorema, 1989.

DUBY, Georges, ARIES, Philippe, LE GOFF Jacques e LABORIE, E. Leroy Ladurie. Idade Média, idade dos homens : do amor e outros ensaios 1989. Traduzido por Jônatas Batista Neto. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. O cavaleiro, a mulher e o padre. O casamento na França feudal. Traduzido por G. Cascais Franco. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1988.

FAORO, Raymundo. Os donos do poder : a formação do patronato brasileiro. 2. ed. Porto Alegre : Globo ; São Paulo : EDUSP, 1975.

GRAMSCI, Antônio. Concepção dialética da História. Traduzido por Carlos Nelson Coutinho. 7. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1987.

GUINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais : morfologia e História. Traduzido por Frederico Carotti. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

HARDMAN, Francisco Foot. Trem fantasma : a modernidade na selva. São Paulo : Companhia

- das Letras, 1988.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 9. ed., Rio de Janeiro : J. Olympio, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo : [s.d.], 1991.
- HUNT LYNN. *A nova história cultural*. Traduzido por Jefferson Luís Camargo. São Paulo : Martins Fontes, 1992.
- LE GOFF, Jacques. *História nova*. Traduzido por Eduardo Brandão. São Paulo : Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Histoire et mémoire*. Paris : Gallimard, 1988.
- \_\_\_\_\_. NORA, Pierre. *História : novas abordagens*. Traduzido por Henrique Mesquita. Rio de Janeiro : F. Alves, 1988.
- LINHARES, Maria Yedda (Org.). *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro : Campus, 1990.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo Saquarema*. São Paulo : Hucitec/INL, 1987.
- MORSE, Richard M. *O espelho de próspero : cultura e Idéias nas Américas*. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo : Ática, 1977.
- NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.
- PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada : da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Traduzido por Denise Botmann. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *Evolução política do Brasil*. 10. ed. São Paulo : Brasiliense, 1977.
- SENNET, Richard. *O declínio do homem público : as tiranias da intimidade*. Traduzido por Lygia Araújo Watanabe. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação histórica do Brasil*. 10. ed., Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1979.
- \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira : seus fundamentos econômicos*. 7. ed., São Paulo : Difel, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e História no Brasil contemporâneo*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1987.
- VILAR, Pierre. *História marxista, história em construção*. In: LE GOFF, Jacques. *História : novos problemas*. Rio de Janeiro : F. Alves, 1976.
- VINCENT-BUFFAUT, Anne. *História das lágrimas*. Traduzido por Luis Marques e Martha Gambini. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.

### 3 ANÁLISE DE DISCURSOS

- ADAM, Jean-Michele, GOLDENSTEIN, Jean-Pierre. *Linguistique et discours littéraire*. Paris : Larousse, 1976.
- AUSTIN, J. L. *Quand dire, c'est faire*. Traduzido por Gilles Lane. Paris : Du Seuil, 1970.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Traduzido por Alfreda Acouturier.

- Paris : Gallimard, 1984.
- \_\_\_\_\_. Esthétique et théorie du roman. Traduzido por Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1978.
- \_\_\_\_\_. L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen age et sous la renaissance. Traduzido por Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1970.
- \_\_\_\_\_. Marxismo e filosofia da linguagem. Traduzido por Michel Lahud et al. São Paulo : Hucitec, 1979.
- \_\_\_\_\_. Problemas da poética de Dostoiévski. Traduzido por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland, FLAHAULT, François. Palavra. In: ROMANO, Ruggiero (Ed.) Enciclopédia Einaudi. Lisboa : Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1987. V. 11, p. 118-136.
- \_\_\_\_\_. El placer del texto. Traduzido por Nicolás Rosa. Madrid : Siglo XXI, 1974.
- \_\_\_\_\_. Leçon. Paris : Du Seuil, 1978.
- BENVENISTE, Émile. Problèmes de linguistique générale. Paris : Gallimard, 1966. v. 1.
- \_\_\_\_\_. Problèmes de linguistique générale. Paris : Gallimard, 1974. v. 2.
- BOUAZIS, Charlese et al. Essais de théorie du texte. Paris : Éditions Galilée, 1973.
- BOURDIEU, Pierre. Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques. Paris : Fayard, 1982.
- CHABROL, Claude (Org.). Sémiotique narrative et textuelle. Paris : Larousse, 1973.
- CHARLES, Michel. Rhétorique de la lecture. Paris : Du Seuil, 1977.
- DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. Traduzido por Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo : Perspectiva : EDUSP, 1974.
- DUBOIS, Jeane et al. Rhétorique générale. Paris : Larousse, 1970.
- DUCROT, Oswald. Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique. Paris : Hermann, 1972.
- \_\_\_\_\_. Les mots du discours. Paris : Minuit, 1980.
- ECO, Umberto. As formas do conteúdo. Traduzido por Pérola de Carvalho. São Paulo : Perspectiva : EDUSP, 1974.
- \_\_\_\_\_. La estructura ausente : introducción a la semiótica. Traduzido por Francisco Serra Cantarel. Barcelona : Editorial Lumen, 1972.
- \_\_\_\_\_. Leitura do texto literário. Traduzido por Mário Brito. Lisboa : Editorial Presença, 1983.
- ECO, Umberto. O signo. Traduzido por Maria de Fátima Marinho. Lisboa : Editorial Presença, 1985.
- \_\_\_\_\_. Semiótica & filosofia da linguagem. Traduzido por Izidoro Blikstein. São Paulo : Ática, 1991.
- \_\_\_\_\_. Sobre os espelhos e outros ensaios. Traduzido por Beatriz Borges. 2. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1989.
- \_\_\_\_\_. Tratado de semiótica general. Traduzido por Carlos Manzano. Barcelona :

- Editorial Lumen, 1977.
- FIORIN, José Luiz. Linguagem e ideologia. 2. ed. São Paulo : Ática, 1990.
- FONTANIER, Pierre. Les figures du discours. Paris : Flammarion, 1977.
- FOUCAULT, Michel. L'ordre du discours. Paris : Gallimard, 1971.
- \_\_\_\_\_. La arqueología del saber. Traduzido por Aurelio Garzon del Camino. 5. ed. México : Siglo XXI, 1978.
- \_\_\_\_\_. Las palabras y las cosas. Traduzido por Elsa Cecilia Frost. México : Siglo XXI, 1968.
- FRANKLIN, Jean. Le discours du pouvoir. Paris : Union Générale de Éditions, 1975.
- FREGE, Gottlob. Estudios sobre semántica. Traduzido por Jesús Mosterín. Barcelona : Ariel, 1971.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro : Zahar, 1978.
- GREIMAS, Algirdas Julien. Du sens : essais sémiotiques. Paris : Du Seuil, 1970.
- \_\_\_\_\_. Sémantique structurale. Paris : Larousse, 1966.
- \_\_\_\_\_. Sémiotique et sciences sociales. Paris : Du Seuil, 1976.
- GREIMAS, Algirdas Julien., LANDOWSKI, E (Org.) Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales. Paris : Hachette, 1979.
- JACOB, André. Introduction à la philosophie du langage. Paris : Gallimard, 1976. (Colécion Idées).
- KRISTEVA, Julia (Org.). Langue, discours, société : pour Émile Benveniste. Paris : Du Seuil, 1975.
- \_\_\_\_\_. El texto de la novela. Traduzido por Jordi Llovet. Barcelona : Editorial Lumen, 1974a.
- \_\_\_\_\_. Recherches pour une sémantique. Paris : Du Seuil, 1969.
- \_\_\_\_\_. La révolution du langage poétique. Paris : Du Seuil, 1974b.
- LAFONT, Robert, GARDÈS-MADRAY, Françoise. Introduction à l'analyse textuelle. Paris : Larousse, 1976.
- LEFEBVRE, Henri. Le langage et la société. Paris : Gallimard, 1966. (Colécion Idées).
- LOS SISTEMAS de Signos : teoría y práctica del estructuralismo soviético. Traduzido por Gloria Kue. Madrid : A. Corazón, [s.d].
- LOTMAN, Iouri. La structure du texte artistique. Traduzido por Anne Fournier et al. Paris : Gallimard, 1973.
- LOTMAN, Yuri M. Retórica. In: ROMANO, Ruggiero (Ed.) Enciclopédia Einaudi. Lisboa : Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1969. V. 17, p. 239-259.
- MAURO, Tulio de. Une introduction à la sémantique. Traduzido por Louis-Jean Calvet. Paris : Payot, 1969.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Signos. Traduzido por Caridad Matinez e Gabriel Olivier. Barcelona : Seix Barral, 1964.
- MOUININ, Georges. Introduction à la sémiologie. Paris : Minuit, 1970.
- MOULoud, Noël. Langage et structures : essais de logique et de sémiologie. Paris : [s.n.], 1969.



- ORLANDI, Eni Pulcinelli. A linguagem e seu funcionamento. São Paulo : Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. Discurso e leitura. Campinas : Cortez : Unicamp, 1988.
- P CHEUX Michel. Semântica e discurso : uma crítica à afirmação do óbvio. Traduzido por Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas : Unicamp, 1988.
- PEIRCE, Charles Sanders. Escritos escolhidos. Traduzido por Armando Mora d'Oliveira e Sérgio Pomeranoglum. São Paulo : Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores)
- \_\_\_\_\_. Semiótica e filosofia. Traduzido por Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hengenberg. São Paulo : Cultrix, 1972.
- \_\_\_\_\_. Semiótica. Traduzido por J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo : Perspectiva, 1977.
- PERELMAN, Chaïm. Analogia e metáfora. In: ROMANO, Ruggiero (Ed.). Enciclopédia Einaudi. Lisboa : Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1987. V. 11, p. 207-217.
- RASTIER, François. Essais de sémiotique discursive. Paris : Maison Mame, 1973.
- RÉCANATTI, François. La transparence de l'énontiation : pour introduire à la pragmatique. Paris : Du Seuil, 1979.
- REIS, Carlose Lopes, Ana Cristina M. Dicionário de teoria narrativa. São Paulo : Ática, 1988.
- REZNIKOV. Semiótica y teoría del conocimiento. Traduzido por Saro de la Iglesia e Dolores Fonseca. Madrid : Alberto Corazón Editor, [s/d].
- SANTAELLA, Lúcia. A assinatura das coisas : Peirce e a literatura. Rio de Janeiro : Imago, 1992.
- SCHAFF, Adam. Introducción a la semántica. Traduzido por Florentino Torner. México : Fondo de Cultura Económica, 1966.
- SCHNAIDERMAN, Bóris. Semiótica russa. Traduzido por Aurora Bernardini et al. São Paulo : Perspectiva, 1979.
- SCHULTE-HERBRÜGGEN, Heins. El lenguaje y la visión del mundo. Santiago : Ediciones de la Universidad de Chile, 1963.
- SEARLE, John. Les actes de langage : essai de philosophie du langage. Traduzido por Hélène Pauchard. Paris : Hermann, 1972.
- SEGRE, Cesare. Discurso. In: ROMANO, Ruggiero (Ed.) Enciclopédia Einaudi. Lisboa : Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1989. V. 17. p. 11-40.
- SEGRE, Cesare. Ficção. In: ROMANO, Ruggiero (Ed.) Enciclopédia Einaudi. Lisboa : Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1969a. V. 17. p. 41-56.
- \_\_\_\_\_. Texto. In: ROMANO, Ruggiero (Ed.) Enciclopédia Einaudi. Lisboa : Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1969b. V. 17, p. 152-175.
- SLAMA-CAZACU, Tatiana. Lenguaje y contexto. Traduzido por Carla del Solar. Barcelona : Editorial Grijalbo, 1970.
- THÉORIE d'ensemble. Paris : Du Seuil, 1968.
- TODOROV, TZVETAN. La conquête de l'Amerique : la question de l'autre. Paris : Du Seuil, 1982.
- \_\_\_\_\_. La notion de littérature et autres essais. Paris : Du Seuil, 1987. (Colécion Points)
- \_\_\_\_\_. Littérature et signification. Paris : Larousse, 1967.
- \_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso. Traduzido por Elisa Angotti Kosssovitch. São Paulo :

- Martins Fontes, 1980.
- \_\_\_\_\_. Poétique de la prose. Paris : Du Seuil, 1978. (Colección Points)
- \_\_\_\_\_. Théories du symbole. Paris : Du Seuil, 1977.
- ULMANN, Stephen. Semântica : uma introdução à ciência do significado. Traduzido por J.A. Osório Mateus. 2. ed. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- VERÓN, Eliseo. A produção de sentido. Traduzido por Alceu Dias Lima et al. São Paulo : Cultrix : EDUSP, 1980.
- VEYNE, Paul. Comment on écrit l'histoire. Paris : Du Seuil, 1979. (Colección Points)
- WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações filosóficas. Traduzido por José Carlos Bruni. 2. ed. São Paulo : Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores)
- ZAVALA, Víctor Sánchez de. Hacia una epistemología del lenguaje. Madrid : Alianza Universidad, 1972.
- ZIMA, Pierre. Pour une sociologie du texte littéraire. Paris : Union Générale d'Éditions, 1978.

## 4 IDEOLOGIA

- ALTHUSSER, Louis. Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado. São Paulo : Martins Fontes, [s.d.]
- ANSART, Pierre. Ideologias, conflitos e poder. Traduzido por Áurea Waisemberg. Rio de Janeiro : Zahar, 1978.
- BAECHLER, Jean. Qu'est-ce que l'idéologie? Paris : Gallimard, 1976. (Colección Idées)
- BAUDRILLARD, Jean. Pour une critique de l'économie politique du signe. Paris : Gallimard, 1972.
- BOUDON, Raymond. A ideologia : ou a origem das idéias recebidas. Traduzido por Emir Sader. São Paulo : Ática, 1989.
- BRAGA, Maria Lúcia Santaella. (arte) & (cultura) : equívocos do elitismo. São Paulo : Cortez : UNIMEP, 1982.
- \_\_\_\_\_. Produção de linguagem e ideologia. São Paulo : Cortez, 1980.
- CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. Traduzido por Guy Reynaud. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982.
- DA ideologia. Traduzido por Rita Lima. Rio de Janeiro : Zahar, 1980.
- DUBY, Georges. História Social e ideologia das sociedades. In: LE GOFF, Jacques (Ed.) História : novos problemas. Rio de Janeiro : F. Alves, 1976.
- ECO, Umberto. La definición semiótica de las ideologías. In: LA ESTRUCTURA ausente. Barcelona : Editorial Lumen, 1972.
- ESCOBAR, Carlos Henrique. Ciência da história e ideologia. Rio de Janeiro : Graal, 1979.
- GEUSS, Raymond. Teoria crítica : Habermas e a Escola de Frankfurt. Traduzido por Bento Itamar Borges. Campinas : Papirus, 1982.

- GOLDMANN, Lucien. Ciências Humanas e Filosofia. Traduzido por Lupe Contrim Garaude e José Arthur Gianotti. São Paulo : Difel, 1980.
- GRAMSCI, Antonio. Introdução à filosofia da práxis. Traduzido por Serafim Ferreira. Lisboa : Edições Antídoto, 1978.
- GUINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes : o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Traduzido por Maria Bethania Amoroso. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- IPOLA, Emilio de. Ideología y discurso populista. México : Folios Ediciones, 1982.
- KOFLER, Leo. Ensayos de solución de los teóricos de las ideologías. In: KOFLER, Leo (Ed.) La ciencia de la sociedad. Madrid : Revista de Occidente, [s.d.]
- KOFMAN, Sara. Cámara oscura de la ideología. Madrid : Taller Ediciones, 1975.
- KOSIC, Karel. Dialéctica de lo concreto : estudio sobre los problemas del hombre y del mundo. Traduzido por Adolfo Sánchez Vásquez. México: Editorial Grijalbo, 1967.
- LUKÁCS, Georg. História e consciência de classe : estudos de dialética marxista. Traduzido por Telma Costa. Porto : Publicações Escorpião, 1974.
- MAFESOLI, Michel. Lógica da dominação. Traduzido por Mamede de Souza Freitas. Rio de Janeiro : Zahar, 1978.
- MANNHEIM, Karl. Ideologia e utopia : introdução à sociologia do conhecimento. Traduzido por Emílio Willems. Porto Alegre : Globo, 1956.
- MARX, Karl. O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo. In: O CAPITAL. 2. ed. São Paulo : Nova Cultural, 1985. V. 1, t. 1.
- MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In: MANUSCRITOS econômico-filosóficos e outros textos escolhidos. 2. ed. São Paulo : Abril Cultural, 1978a.
- \_\_\_\_\_. Teses contra Feuerbach. In: MANUSCRITOS econômico-filosóficos e outros textos escolhidos. São Paulo : Abril Cultural, 1978b.
- \_\_\_\_\_. ENGELS, Friedrich. L'idéologie Allemande. Traduzido por Renée Cartelle.
- MÉSZÁROS, István. Marx : a teoria da alienação. Traduzido por Waltensir Dutra. Rio de Janeiro : Zahar, 1981.
- OSSOWSKI, Stanislaw. Estrutura de classes na consciência social. Traduzido por Affonso Blacheure. Rio de Janeiro : Zahar, 1964.
- PARAMIO, Ludolfo. Mito e ideología. Madrid : A. Corazón, 1971.
- RANCIÈRE, Jacques. Sobre la teoría de la ideología. In: KARZ, S. et al. Lectura de Althusser. Buenos Aires : Editorial Galerna, 1970.
- REBOUL, Olivier. Langage et idéologie. Paris : Presses Universitaires de France, 1980.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio. Ideología. Traduzido por Estebán Rimbau Saurí. Barcelona : Editorial Labor, 1980.
- SCHAFF, Adam, LUKÁCS, Georg. Sobre o conceito de consciência de classe. Traduzido por Patrícia Boanova. Porto : Publicações Escorpião, 1973.
- SILVA, Ludovico. Teoría y práctica de la ideología. México : Editorial Nuestro Tiempo, 1971.
- THOMPSON, Edward P. Tradición, revuelta y conciencia de clase : estudios sobre la crisis de

- la sociedad preindustrial. Traduzido por Eva Rodríguez. Barcelona : Editorial Crítica, 1979.
- VÁRIOS. Da ideologia. Traduzido por Rita Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- VERÓN, Eliseo. Ideologia, estrutura e comunicação. São Paulo : Cultrix, [s.d.].
- VOLPE, Galvano Della. Crítica de la ideología contemporánea. Traduzido por Maria Ester Benitez. Madrid : Alberto Corazón Editor, [s.d.].
- VOVELLE, Michel. Ideologias e mentalidades. Traduzido por Maria Júlia Goldwasser. São Paulo : Brasiliense, 1987.

## 5 LITERATURA, TEORIA DA LITERATURA E TEORIA DO ROMANCE

- ADORNO, Theodor W. Notas de literatura. Traduzido por Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1973.
- \_\_\_\_\_. W. Théorie esthétique. Paris : Klincksieck, 1974.
- ALBÉREES, R. M. Histoire du roman moderne. Paris : Éditions A. Michel, 1962.
- ALBÉRES, R. M. Metamorphoses du roman. Paris : Éditions A. Michel, 1967.
- ALLOT, Miriam. Novelists on the Novel. London : Routledge and Kegan Paul, [s.d.].
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. Obra Dispersa, Introdução, seleção e notas de Bernardo de Mendonça. Rio de Janeiro : Graphia, 1991.
- ALTHUSSER, Louis et al. Para una crítica del fetichismo literario. Traduzido por Juan Bellon et al. Madrid : Akal Editor, 1975.
- ARISTÓTELES. Poética, In : OS PENSADORES : Aristoteles (II). Traduzido por Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979
- AUERBACH, Erich. Mimesis : a representação da realidade na literatura ocidental. Traduzido por Georg Bernard Sperber. São Paulo : Perspectiva, 1971.
- BAKHTINE, Mikhail Esthétique de la création verbale. Traduzido por Alfreda Aucouturier. Paris : Gallimard, 1984.
- \_\_\_\_\_. Esthétique et théorie du roman. Traduzido por Daria Olivier. Paris : Gallimard, 1978.
- \_\_\_\_\_. L'oeuvre de François Rabelais. Traduzido por Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1985
- \_\_\_\_\_. Problemas da poética de Dostoiévski. Traduzido por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro : Forense-Universitária, 1981.
- BARBERIS, Pierre et al. Literatura e ideologías. Traduzido por Socorro Thomas. Madrid : A. Corazón, 1972.
- BARTHES, Roland. Le degré zero de l'écriture. Paris : Gonthier, 1965.
- \_\_\_\_\_. Poétique du récit. Paris : Du Seuil, 1977.
- \_\_\_\_\_. COMPAGNON, Antoine. Leitura. In: ROMANO, Ruggiero (Ed.) Enciclopédia

- Einaudi. Lisboa : Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1987. V. 11, p. 184-206.
- \_\_\_\_\_ et al. Masculino, feminino, neutro : ensaios de semiótica narrativa. Traduzido por Tânia Franco Carvalho e outros. Porto Alegre : Globo, 1976.
- BENJAMIN, Walter O autor como produtor. In: SOCIOLOGIA. Traduzido por Flávio R. Kothe. São Paulo : Ática, 1985.
- \_\_\_\_\_. O Narrador. Traduzido por Erwin Theodor Rosental. São Paulo : Abril Cultural, 1975. (Os Pensadores, 48).
- \_\_\_\_\_. Origem do drama barroco alemão. Traduzido por Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. Poésie et révolution. Traduzido por Maurice de Gandillac. Paris : Éditions Denöel, 1971.
- BORY, Jean-Louis Premiers éléments pour une esthétique du roman-feuilleton, In : TOUT feu tout flame. Paris : Juilliard, 1966.
- BOUAZIS, Charles et al. Essais de théorie du texte. Paris : Éditions Galilée, 1973.
- BRAIT, Beth. A personagem. São Paulo : Ática, 1985.
- BROCH, Hermann. Création littéraire et connaissance. Traduzido por Albert Kohn. Paris : Gallimard, 1966.
- BROOKS, Peter. Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame. Paris : Du Seuil, [s.d.]. (Poétique, n. 19)
- BUTOR, Michel. Essais sur le roman. Paris : Gallimard, 1975. (Colección Idées)
- CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão : ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. Literatura e sociedade : estudos de teoria e história literária. 5. ed. São Paulo : Ed. Nacional, 1976.
- \_\_\_\_\_. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo : Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio et al. A personagem de ficção. São Paulo : Perspectiva, [s.d.].
- \_\_\_\_\_. Um instrumento de descoberta e interpretação. In: FORMAÇÃO da Literatura Brasileira. São Paulo : Martins, 1959. v. 2.
- CHABROL, Claude et al. Sémiotique narrative et textuelle. Paris : Larousse, 1973.
- CHARLES, Michel. Rhétorique de la lecture. Paris : Du Seuil, 1977.
- CHKLOVSKI, V. La construction de la nouvelle et du roman. In: TODOROV, T. Théorie de la Littérature : textes des formalistes russes. Paris : Du Seuil, 1965.
- \_\_\_\_\_. Sur la théorie de la prose. Lausanne : L'Age d'Homme, 1973.
- CORTÁZAR, Julio. Valise de Cronópio. São Paulo : Perspectiva, 1974
- DELFAU, Gérard, ROCHE, Anne. Histoire/Littérature : histoire et interpretation du fait littéraire. Paris : Du Seuil, 1977.
- DENTRO do texto, dentro da vida : ensaios sobre Antonio Candido. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.
- DIMAS, Antônio Espaço e romance. São Paulo : Ática, 1985.

- DU Mythe au roman. Paris : Cercle d'épistémologie de l'ENS, 1967. (Cahiers pour l'analyse, n. 7).
- EIKHENBAUM, Boris Sur la théorie de la prose. In : TODOROV, T. Théorie de la littérature : textes des formalistes russes. Paris : Du Seuil, 1965.
- FAYE, Jean-Pierre Théorie du récit. Paris : Hermann, 1972.
- FELMAN, Shoshana. La folie et la chose littéraire. Paris : Du Seuil, 1978.
- FORSTER, E.M. Aspectos do romance. Traduzido por Maria Helena Martins. Porto Alegre : Globo, 1969.
- FRYE, Northrop. Anatomia da crítica. Traduzido por Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo : Cultrix, [s.d.].
- \_\_\_\_\_. The secular scripture : a study of the structure of romance. Massachussets and London : Harvard University Cambridge, 1976.
- GASS, William H. A ficção e as imagens da vida. Traduzido por Edilson Alkmin Cunha. São Paulo : Cultrix, 1974.
- GENETTE, Gérard. Figures I. Paris : Du Seuil, 1966. (Colección Points)
- \_\_\_\_\_. Figures III. Paris : Du Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. Introduction à l'architexte. Paris : Du Seuil, 1979.
- \_\_\_\_\_. et al. Théorie des genres. Paris : Du Seuil, 1986.
- GOLDMANN, Lucien. Pour une sociologie du roman. Paris : Gallimard, 1964.
- GORKI, Máximo. Sobre la literatura. Traduzido por Luis Henrique Délano. Santiago : Ed. Austral, 1962.
- GRIVEL, Charles. Production de l'intérêt romanesque : un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie. Paris : Mouton, 1973.
- GUILLÉN, Claudio. Teorías de la historia literaria. Madrid : Espasa - Calpe, 1989.
- HAMBURGUER, Kate. A lógica da criação literária. Traduzido por Margot Malnic. São Paulo : Perspectiva, 1975.
- HAZAS, Antonio Rey. La novela picaresca. Madrid : Anaya, 1990.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. A teoria da literatura em suas fontes. Rio de Janeiro : F. Alves, 1983. v. 2.
- JAMESON, Frederic. Marxismo e forma : teorias dialéticas da literatura no século XX. Traduzido por Iumna Maria Simon. São Paulo : Hucitec, 1985.
- KHOTE, Flávio R. O herói. São Paulo : Ática, 1985.
- \_\_\_\_\_. Literatura e sistemas intersemióticos. São Paulo : Cortez Editora : Autores Associados, 1981.
- KOPPEN, Erwin. Thomas Mann y Don Quijote : ensayos de literatura comparada. Traduzido por Rafael de la Vega. Barcelona : Gedisa Editorial, 1990.
- KRISTEVA, Julia. El texto de la novela. Traduzido por Jordi Llovet. Barcelona : Editorial Lumen, 1974.
- KUNDERA, Milan. A arte do romance. Traduzido por Tereza Bulhões C. Fonseca. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1988.

- LAFONT, Robert, GÂRDES-MADRAY, Françoise. Introduction à l'analyse textuelle. Paris : Larousse, 1976.
- LAURENT, Jacques. Roman du Roman. Paris : Gallimard, 1977.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. Structure du discours de la poésie et du récit. Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1971
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. O foco narrativo. São Paulo : Ática, 1985.
- LOBO, Luíza. Teorias poéticas do romantismo. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1987.
- LOTMAN, Iouri. La structure du texte artistique. Paris : Gallimard, 1973.
- LUBBOCK, Percy. A técnica da ficção. Traduzido por Octávio Mendes Cajado. São Paulo : Cultrix : EDUSP, 1976.
- LUKÁCS, Georg. Ensaios sobre literatura. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. 2. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1968a.
- \_\_\_\_\_. Marxismo e teoria da literatura. Traduzido por Carlos Néelson Coutinho. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1968b.
- \_\_\_\_\_. Le roman historique. Paris : Éditions Payot, [s.d].
- \_\_\_\_\_. O romance como epopéia burguesa. Traduzido por Letizia Zini Antunes. São Paulo : [s.n., s.d.] Mimeogr.
- LUKÁCS, Georg. Signification présente du réalisme critique : nouvelle revue française, Paris : [s.n., s.d.].
- \_\_\_\_\_. Théorie du roman. Traduzido por Jean Clarevoye. Paris : Gonthier, 1975.
- \_\_\_\_\_. Thomas Mann. Traduzido por Paul Laveau. Paris : F. Maspero, 1967.
- MANDEL, Ernest. Delícias do crime : história social do romance policial. Traduzido por Nilton Goldmann. São Paulo : Busca Vida, 1988.
- MANN, Thomas. Ensaios. Traduzido por Natan Robert Zius. São Paulo : Perspectiva, 1988.
- MENDILOW, A.A. O tempo e o romance. Traduzido por Flávio Wolf. Porto Alegre : Globo, 1972.
- MESQUITA, Samira Nahid de. O enredo. São Paulo : Ática, 1986.
- MICHAUD, Guy. L'oeuvre et ses techniques. Paris : Librairie Nizet, 1966.
- MIELETINSKI, E.M. A poética do mito. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1987.
- MIRALLES, Carlos. La novela en la antigüedad clásica. Barcelona : Editorial Labor, 1968.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. O romance e seus problemas. Lisboa : Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- MORAES, Denis. O velho Graça : uma biografia de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro : J. Olympio, 1992.
- NUNES, Benedito. O tempo na narrativa. São Paulo : Ática, 1988.
- ORTIGUES, Edmond. Interpretação. In: ROMANO, Ruggiero (Ed.) Enciclopédia Einaudi, Lisboa : Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1987. V. 11, p. 218-233.
- PIZARRO, Narciso. Análisis estructural de la novela. Madrid : Siglo XXI de España, 1970.
- POUILLON, Jean. O tempo no romance. Traduzido por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo :

- Cultrix : EDUSP, 1974.
- PROUST, Marcel. Sobre a leitura. Traduzido por Carlos Vogt. Campinas : Pontes, 1989.
- RAMA, Ángel. A cidade das letras. Traduzido por Emir Sader. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- RAMOS, Ricardo. Graciliano : retrato fragmentado. Rio de Janeiro : Siciliano, 1992.
- RASTIER, François. Essais de sémiotique discursive. Paris : Mame, 1973.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina. Dicionário de teoria da narrativa. São Paulo : Ática, 1988.
- RICARDOU, Jean. Pour une théorie du nouveau roman. Paris : Du Seuil, 1971.
- Ricardou, Jean. Problèmes du nouveau roman. Paris : Du Seuil, 1967.
- RIEDEL, Dirce Côrtes et al. Narrativa : ficção e história. Rio de Janeiro : Imago, 1988.
- ROBBE-GRILLET, Alain. Pour un nouveau roman. Paris : Gallimard, 1964.
- ROBERT, Marthe. Roman des origines et origines du roman. Paris : Gallimard, 1981.
- ROSENFELD, Anatol. Estrutura e problemas da obra literária. São Paulo : Perspectiva, 1976.
- ROSENTHAL, Erwin. Theodor o universo fragmentário. São Paulo : EDUSP, 1975.
- SARRAUTE, Nathalie. L'ère du Soupçon. Paris : Gallimard, 1964.
- SARTRE, Jean-Paul. Qu'est-ce que la Littérature? Paris : Gallimard, 1948.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Turbilhão e semente : ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin. São Paulo : Duas Cidades, 1983.
- SCHOLLES, Robert. Les modes de la fiction. In: GENETTE, G. et al. Théorie des genres. Paris : Du Seuil, 1986.
- \_\_\_\_\_, KELLOGG, Robert. A natureza da narrativa. Traduzido por Gert Meyer. São Paulo : McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SCHÜKING, L.L. El gusto literario. Traduzido por Margit Frenk Alatorre. México : Fondo de Cultura Económica, 1950.
- SCHULLER, Donald. Teoria do romance. São Paulo : Ática, 1989.
- SEGRE, Cesare. Gêneros. In: ROMANO, Ruggiero (Ed.). Enciclopédia Einaudi, Lisboa : Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1989a. V. 17, p. 70-93.
- \_\_\_\_\_. Narração/narratividade. In: ROMANO, Ruggiero (Ed.). Enciclopédia Einaudi. Lisboa : Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1989b. V. 17, p. 57-69.
- \_\_\_\_\_. Tema/motivo. In: ROMANO, Ruggiero (Ed.). Enciclopédia Einaudi, Lisboa : Imprensa Nacional : Casa da Moeda, 1989c. V. 17, p. 94-115.
- SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão : tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo : Brasiliense, 1983.
- STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais da poética. Traduzido por Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1975.
- STAROBINSKI, Jean. A literatura. In: LE GOFF, Jacques (Ed.) História : novas abordagens. Rio de Janeiro : F. Alves, 1988.
- STEVIK, Philip. The theory of the novel. New York : Free Press, 1967.



- TACCA, Oscar. As vozes do romance. Traduzido por Margarida Coutinho Gouvea. Coimbra : Livraria Almedina, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo : Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso. Traduzido por Elisa Kossovitch. São Paulo : Martins Fontes, 1980.
- \_\_\_\_\_. Littérature et révolution. Traduzido por Pierre Franke Claude Ligny. Paris : Julliard, 1964.
- \_\_\_\_\_. Poétique de la prose. Paris : Du Seuil, 1978.
- VARGAS LLOSA, Mario. La novela. Montevideo : Fundación de Cultura Universitaria, 1968.
- VASQUEZ, Adolfo Sanchez. As idéias estéticas de Marx. Traduzido por Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978.
- VIDAL, Gore. De fato e de ficção : ensaios contra a corrente. Traduzido por Heloisa Jahn. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne. História das lágrimas. Traduzido por Luiz Marques et al. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.
- WATT, Ian. A ascensão do romance. Traduzido por Hildegard Feist. São Paulo : Companhia das Letras, 1990.
- WILLIAMS, Raymond. O campo e a cidade. Traduzido por Paulo Henriques Britto. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. Marxismo e literatura. Traduzido por Waltensir Dutra. Rio de Janeiro : Zahar, 1979.
- WOOLF, Virginia. L'Art du roman. Traduzido por Rose Celli. Paris : Du Seuil, 1963.
- ZÉRAFFA, Michel. Novela y sociedad. Traduzido por José Castelló. Buenos Aires : Amorrortu, 1973.
- \_\_\_\_\_. La révolution romanesque. Paris : Union Générale de Éditions, 1972.
- \_\_\_\_\_. Le Roman In: BESSIERE, I. et al. Littérature et genres littéraires. Paris : Larousse, 1978.
- ZILBERMAN, Regina. Estética da recepção e história da literatura. São Paulo : Ática, 1989.
- ZIMA, Pierre V. Pour une sociologie du texte littéraire. Paris : Union Générale d'Éditions, 1978.

## 6 SOBRE JOSÉ DE ALENCAR

- AGUIAR, Flávio. A comédia nacional no teatro de José de Alencar. São Paulo : Ática, 1984.
- ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. In: COUTINHO, A. A literatura no Brasil. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Niterói : EDUFF, 1986. V. 3, cap. 28, p. 231-321.
- ALENCAR, José de. Romances Ilustrados de José de Alencar. 7. ed. Rio de Janeiro : J. Olym-

- pio ; Brasília, DF : INL, 1977. V. 1. Como e porque sou romancista ; p. LXIV-LXXXVII.
- AMORA, Antonio Soares. A literatura brasileira. 5. ed. São Paulo : Cultrix, 1977. Cap. 6 : O romance : p. 264/282. V. 2 : O romantismo (1833-1838/1878-1881).
- ARARIPE JÚNIOR. Obra crítica de Araripe Júnior. Rio de Janeiro : Casa de Rui Barbosa, 1958. v. 1 : José de Alencar : p. 129-258.
- ASSIS, Machado de. Obra completa. 2. ed. Rio de Janeiro : Aguilar, 1962 a.
- BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. 2. reimpressão. São Paulo : Companhia das Letras, 1992. Cap. 6 : Um mito sacrificial : o indianismo de Alencar : p. 176-193.
- \_\_\_\_\_. Imagens do romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. O romantismo. São Paulo : Perspectiva : Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978. p. 239-256.
- BROCA, Brito. Introdução biográfica. In: ALENCAR, José de. Romances ilustrados de José de Alencar. 7. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Brasília, DF : INL, 1977. V. 1, p. XLVII-LXII.
- BROCA, Brito. Ensaio da mão canhestra. São Paulo : Polis ; Brasília, DF : INL, 1981. p. 155-176 : Alencar : vida, obra e milagre.
- CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira : momentos decisivos. 4. ed. rev. São Paulo : Martins, 1964. V. 2 : Os três alencares : p. 218-232.
- CASASANTA, Mário. Alencar : um formador de brasileiros. In: ALENCAR, José de. Romances ilustrados de José de Alencar. 7. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Brasília, DF : INL, 1977. v. 4 : p. X-XVII.
- COUTINHO, Afrânio. José de Alencar na literatura brasileira. In: FREIXEIRO, F. Conferências comemorativas do centenário da morte de Alencar : 1977. Rio de Janeiro : Museu Histórico Nacional, 1981. p. 9-12.
- \_\_\_\_\_. (Org). A polêmica Alencar-Nabuco. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1965.
- D'ONOFRIO, Salvatore. Literatura ocidental : autores e obras fundamentais. São Paulo : Ática, 1990. p. 338-341 : O gênero narrativo (O romance romântico na Alemanha, Inglaterra, França, Itália, Portugal e Brasil. Iracema, de José de Alencar).
- FREIXEIRO, Fábio. Alencar sobrevivente : o americanista. In: FREIXEIRO, F. Conferências comemorativas do centenário da morte de Alencar : 1977. Rio de Janeiro : Museu Histórico Nacional, 1981. p. 49-65.
- FREYRE, Gilberto. José de Alencar : renovador das letras e crítico social. In: ALENCAR, José de. Romances ilustrados de José de Alencar. 7. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Brasília, DF : INL, 1977. v. 5 : p. X-XXVI.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Indianismo revisitado. In: LAFER, C. Esboço de figura : homenagem a Antonio Candido. São Paulo : Duas Cidades, 1979. p.379-389.
- GRIECO, Agripino. Poetas e prosadores do Brasil. Rio de Janeiro : Conquista, 1968. p. 97-111 : José de Alencar.
- LINHARES, Temístocles. História crítica do romance brasileiro : 1728 - 1981. Belo Horizonte : Itatiaia ; São Paulo : EDUSP, 1987. v.1., Cap.2 : Nacionalismo estético : p. 81-103.
- MACHADO DE ASSIS, J.M. Obra completa. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962a. V. 3 : José de Alencar: O Guarani, p. 922-925.
- MACHADO DE ASSIS, J.M. Obra completa. 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962b. V. 3 : José

- de Alencar: Iracema, p. 848-852.
- MAGALHÃES JR., Raimundo. José de Alencar, político. In: FREIXEIRO, F. Conferências comemorativas do centenário da morte de Alencar : 1977. Rio de Janeiro : Museu Histórico Nacional, 1981. p. 19-35.
- MARCO, Valéria de. O Império da cortesã — Lucíola : um perfil de Alencar. São Paulo : Martins Fontes, 1986.
- \_\_\_\_\_. A perda das ilusões : o romance histórico de José de Alencar. Campinas : Unicamp, 1993.
- MENDES, Oscar. Integração campo / Cidade na obra Alencarina. In: FREIXEIRO, F. Conferências comemorativas do centenário da morte de Alencar : 1977. Rio de Janeiro : Museu Histórico Nacional, 1981. p. 37-47.
- MEYER, Augusto. A chave e a máscara. Rio de Janeiro : Edições O Cruzeiro, 1964. Alencar, p. 145-158 : alencar
- MONTELLO, Josué. Uma Influência de Balzac : José de Alencar. In: ALENCAR, José de. Romances ilustrados de José de Alencar. 7. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Brasília, DF : INL, 1977. v. 6, p. XII-XXI.
- PEIXOTO, Afrânio. José de Alencar. In: ALENCAR, José de. Romances ilustrados de José de Alencar. 7. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Brasília, DF : INL, 1977. v.3, p. XXV-XXXVIII.
- PIMENTEL, Osmar. Um inventor de mundo novo. In: ALENCAR, José de. Romances ilustrados de José de Alencar. 7. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Brasília, DF : INL, 1977. v. 5, p. XXVIII-XXX.
- PORTELLA, Eduardo. José de Alencar, o novo romantismo. In: FREIXEIRO, F. Conferências comemorativas do centenário da morte de Alencar : 1977. Rio de Janeiro : Museu Histórico Nacional, 1981. p.13-17.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Estudos literários. 2. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Brasília, DF : INL, 1974a. Transforma-se o amador na coisa amada, p. 239-288.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Estudos literários. 2. ed. Rio de Janeiro/Brasília: J. Olympio/INL, 1974b. Cap. 5 : José de Alencar : p. 39-108.
- \_\_\_\_\_. José de Alencar na Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- QUEIROZ, Rachel de. José de Alencar. In: PROENÇA, M. Cavalcanti. Iracema. Edição crítica. São Paulo : Edusp, 1951. p. 181-183.
- REGO, José Lins do. José de Alencar e a língua portuguesa. In: ALENCAR, José de. Romances ilustrados de José de Alencar. 7. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Brasília, DF : INL, 1977. v.6, p. IX-XI.
- SANTIAGO, Silviano. Iracema - Romances para estudo. Rio de Janeiro : F. Alves, 1975.
- \_\_\_\_\_. Vale quanto pesa. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982. Liderança e hierarquia em Alencar, p. 39-116.
- PARES, Maria Nazaré Lins. Machado de Assis e a análise da expressão. Rio de Janeiro : Instituto Nacional do Livro - MEC, 1968.
- SODRÉ, Nelson Werneck. Posição de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. Romances ilustrados de José de Alencar. 7. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Brasília, DF : INL, 1977. v. 3, p. XII-XXIV.

- SODRÉ, Nelson Werneck. História da literatura brasileira. 7. ed. atualizada. São Paulo : Difel, 1982. p. 272-294 : O Indianismo e a sociedade brasileira,
- VERÍSSIMO, José. História da literatura brasileira. 4. ed. Brasília, DF ; Ed. UnB., 1981. Cap.12 : A segunda geração romântica : os prosadores : p. 191-203.

## 7 SOBRE MACHADO DE ASSIS

- ANDRADE, Mário de. Aspectos da literatura brasileira. São Paulo : Livraria Martins Ed., 1943. p. 89-108 : Machado de Assis.
- ARARIPE JÚNIOR. Obra crítica de Araripe Júnior. Rio de Janeiro : Casa de Rui Barbosa, 1963. v. 3: Machado de Assis. p. 3-10.
- BARRETO FILHO. Machado de Assis. In: COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. 3. ed., rev. e atual. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Niterói : EDUFF, 1986. V. 4, cap. 35, p. 151-173.
- \_\_\_\_\_. Introdução a Machado de Assis. Rio de Janeiro: Agir, 1947.
- BOSI, Alfredo et al. Machado de Assis. São Paulo : Ática, 1982.
- BROCA, Brito. Machado de Assis e a política : mais outros estudos. São Paulo : Polis ; Brasília, DF : INL, 1983.
- CANDIDO, Antonio. Vários escritos. São Paulo : Duas Cidades, 1970. Cap.1 : Esquema de Machado de Assis : p. 13-32.
- COUTINHO, Afrânio. Machado de Assis na literatura brasileira. Rio de Janeiro : Livr. São José, 1960.
- FAORO, Raymundo. Machado de Assis : a pirâmide e o trapézio. 2. ed. São Paulo : Ed. Nacional, 1976.
- FONSECA, Gondin da. Machado de Assis e o hipopótamo : uma revolução biográfica. 3. ed. [s.l.] : Fulgor, 1960.
- GLEDSON, John. Machado de Assis : ficção e história. Traduzido por Sônia Coutinho. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1986.
- GLEDSON, John. Machado de Assis : impostura e realismo. Traduzido por Fernando Py. São Paulo : Companhia das Letras, 1991.
- GOMES, Eugênio. Machado de Assis. Rio de Janeiro : Livr. São José, 1958.
- HILL, Amariles Guimarães. A crise da diferença : uma leitura das Memórias póstumas de Brás Cubas. Rio de Janeiro : Cátedra ; Brasília, DF : MEC, 1976.
- LIMA JÚNIOR, Olavo Brasil de, COELHO, Paulo Henrique Osório. Bibliografia sobre Machado de Assis. Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.
- LINHARES, Temístocles. História crítica do romance brasileiro. Belo Horizonte : Itatiaia ; São Paulo : Edusp, 1987. v. 1. Cap. 7 : Realismo psicológico : o flagelo de viver : p. 359-440.
- MASSA, Jean-Michel. Bibliographie descriptive, analytique et critique de Machado de Assis : 1957-1958. Rio de Janeiro : Livr. São José, 1965.
- \_\_\_\_\_. A juventude de Machado de Assis (1839-1870) : ensaio de biografia intelectual. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1971.

- MEYER, Augusto. Machado de Assis : 1935-1968. Rio de Janeiro : Livr. São José, 1958.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. História da literatura brasileira : prosa de ficção de 1870 a 1920. 3. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio ; Brasília, DF : MEC, 1973. Cap.II : Pesquisas psicológicas : p. 51-58.
- \_\_\_\_\_. Lúcia. Machado de Assis : estudo crítico e biográfico. 6. ed. Belo Horizonte : Itatiaia ; São Paulo : Edusp, 1988.
- MONTELLO, Josué. Machado de Assis. São Paulo : Verbo, 1972.
- MOREIRA, Thiers Martins. Quincas Borba ou o pesimismo irônico. Rio de Janeiro : Livr. São José, 1964.
- MURICY, Katia. A Razão cética : Machado de Assis e as questões de seu tempo. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.
- PEREIRA, Astrojildo. Machado de Assis : ensaios e apontamentos avulsos. Rio de Janeiro : Livr. São José, 1959.
- RIEDEL, Dirce Côrtes. Metáfora : o espelho de Machado de Assis. Rio de Janeiro : F. Alves, 1974.
- \_\_\_\_\_. O tempo no romance machadiano. Rio de Janeiro : Livr. São José, 1959.
- SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos. São Paulo : Perspectiva, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo : Machado de Assis. São Paulo : Duas Cidades, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. A velha pobre e o retratista. In: SCHWARZ, Roberto. Os pobres na Literatura Brasileira. São Paulo : Brasiliense, 1983. p. 46-50.
- \_\_\_\_\_. Ao vencedor as batatas : forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo : Livraria Duas Cidades, 1977.
- SOUSA, J. Galante de. Bibliografia de Machado de Assis. Rio de Janeiro : INL, 1955.
- STEIN, Ingrid. Figuras femininas em Machado de Assis. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1984.
- TÁTI, Miécio. O mundo de Machado de Assis : o Rio de Janeiro na obra de Machado de Assis. Rio de Janeiro : Secretaria Municipal de Cultura, 1991.
- VARA, Teresa Pires. A mascarada sublime : estudo de Quincas Borba. São Paulo : Duas Cidades : Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- VERÍSSIMO, José. Estudos de literatura brasileira - 3. Série. Belo Horizonte : Itatiaia ; São Paulo : EDUSP, 1977a. Cap. 3 : Um irmão de Braz Cubas : o Dom Casmuro do Sr. Machado de Assis : p. 25-30.
- \_\_\_\_\_. Estudos de literatura brasileira - 6. Série. Belo Horizonte : Itatiaia ; São Paulo : EDUSP, 1977b. Cap.8 : Machado de Assis : p. 103-108.

**E**ste é um estudo sobre a imagem da mulher do século XIX, construída por José de Alencar e por Machado de Assis em seus romances. O livro analisa as complexas relações que se estabelecem entre os mundos criados pelos dois romancistas e o contexto cultural de que emergem e descreve as condições históricas e sociais em que nasce o romance brasileiro. Resulta daí um amplo panorama do século XIX, desenhado a partir de uma acurada análise de discursos e centrado na construção do imaginário social. Sua novidade radical reside na revelação do processo ideológico que preside, naquele momento, à construção de uma determinada imagem da mulher.

*Mulheres de papel* sublinha, de forma dramática, a distância existente entre as mulheres de carne e osso e essas imagens literárias, postas em circulação por dois de nossos maiores romancistas.

ISBN 85-228-8187-8



9 788522 801879



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Rua Miguel de Frias, 9, anexo, sobreloja - Icaraí - Niterói, RJ

CEP: 24220-000 - Tel.: (021) 620-8080; ramais 200 e 353 - Telefax: (021) 620-8080, ramal 356